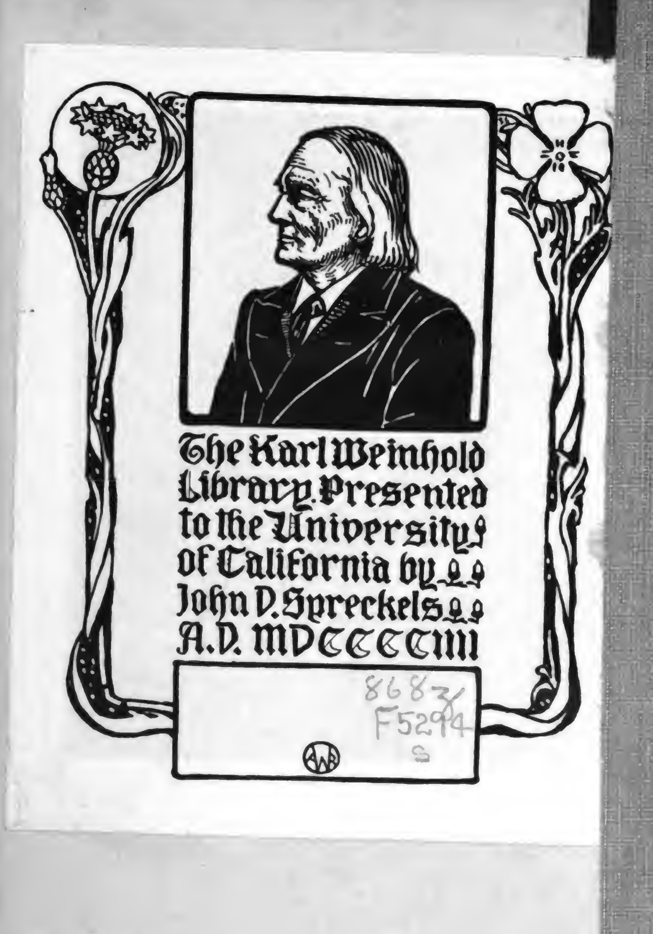
DIE SELBSTBEKENNTNISSE SCHILLERS: VORTRAG GEHALTEN IN DER ROSE ZU JENA

Kuno Fischer




The Karl Weinhold
Library. Presented
to the University
of California by
John D. Spreckels
A.D. MDCCCCIIII
868.3/
F529.4
s
AWR

K. Weinhold.

Fischer die Selbstbekenntnisse Schillers.
Schiller als Philosoph
Schiller als Komiker.

Die

Selbstbekenntnisse Schillers.

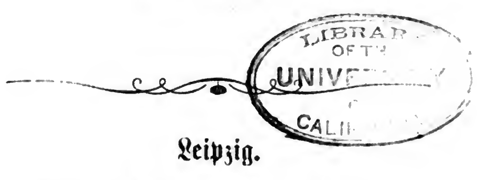
Vortrag

gehalten in der Rose zu Jena.

Von

Dr. Kuno Fischer,
ordentl. öff. Prof. der Philos. an der Gesammtuniversität zu Jena.

Neue Ausgabe.



Leipzig.
Fues's Verlag (R. Reisland).
1868.

Ihrer Kaiserlichen Hoheit

der

Frau Großherzogin=Großfürstin

Maria Pawlowna

ehrfurchtsvoll und unterthänigst

gewidmet

von

dem Verfasser.



Zu meiner eigenen Beruhigung muß ich mir selbst einige einführende Worte vorausschicken, da ich heute zum Erstenmal diesen Platz betrete, welcher dem Redenden die beneidenswerthe Aufgabe stellt, eine solche erwählte Versammlung einige Zeitlang zu unterhalten. So viel ich sehe, gehört dazu zweierlei: einmal ein gewisses Vertrauen Ihrerseits, worauf ein Recht sich nur erwerben läßt durch längeres Bekanntsein, und von der Seite des Redenden eine gewisse Kunst, deren man Herr sein muß. Ich bin, offen gestanden, über den ersten Punkt nicht so besorgt, als über den zweiten. Habe ich noch nicht das Glück, unter Ihnen ganz einheimisch zu sein, so habe ich doch den Wunsch und die frohe Aussicht es zu werden, und so darf ich hoffen, daß Sie mir heute jenes Recht, welches ich noch nicht besitze, vorläufig ge-

währen. Was aber die Kunst betrifft, die Ihre Unterhaltung erfordert, so fühle ich wohl, daß ich dieser Bedingung wenig gerecht bin, denn die Gegenstände, welche ich öffentlich lehre, sind nicht eben geeignet, sich in Unterhaltungsobjecte verwandeln zu lassen, und ich selbst werde nicht geschickt genug sein, den lehrenden Ton mit dem unterhaltenden zu vertauschen oder, was das Beste wäre, beide zu vereinigen. Wenn ich es dennoch versuche, so bitte ich ernsthaft um Ihre Nachsicht.

Ich habe mir meine Aufgabe dadurch erleichtert, daß ich einen Gegenstand gewählt habe, der die Theilnahme Aller besitzt, die höchste und ausnahmslose, die nur Wenigen zufällt, und der insbesondere unserem Jena nahesteht, denn der Mann, von dem ich reden will, hat den Ruhm seines Namens dieser Stadt mitgetheilt, die so glücklich war, ihn während eines Jahrzehntes den ihrigen zu nennen. Aber zugleich erschwert sich mir die Aufgabe dadurch, daß die Größe des Objects weit das Vermögen des Darstellenden übersteigt, daß sich der Reichthum desselben nicht umfassen läßt mit dem Maaße weder der Kraft noch der Zeit, welches wir aufbieten können. Indessen befreit mich von allen diesen Bedenken der Ge-

danke an den Gegenstand selbst! Es ist das wohlthätige und ewige Vorrecht des Großen in der Welt, daß man ihm gegenüber sich selbst vergessen darf und soll. Und wenn man sich vergißt, so vergißt man auch seine Schranken. Es gibt vor dem wahrhaft Großen, wenn man nicht davon vernichtet sein will, nur eine einzige Rettung: man muß es lieben; man muß sich von ihm erheben lassen, wenn man nicht vor ihm versinken will. Und ich weiß, daß diese Liebe im Innersten zusammenhängt mit allem Guten in der Menschennatur, daß jeder ohne Ausnahme gerade so viel an Kraft und Adel verliert, als er von dieser sittlichen Fähigkeit einbüßt. Denn Großes lieben ist auch Größe. Ja es ist die erste Bedingung, um Großes zu schaffen.

Und hier kommt mir von selbst der Gegenstand meiner Rede als das sprechendste und lebendigste Beispiel entgegen. Denn es gibt Niemand, in dem die Liebe zum Großen, die Neigung zum Erhabenen natürlicher und eben deßhalb genialer war als in unserm Schiller! Diese Liebe hat ihn zum Dichter gemacht und zu diesem Dichter, der er war. Der Zug nach Größe hat ihn gehoben und ist in jedem seiner Worte lebendig geworden, denn jedes trägt

den unnachahmlichen Stempel der Größe. Daraus erklärt sich auch das Verhältniß, welches Schiller zu den verschiedenen Lebensaltern einnimmt. Es gibt eine glückliche Zeit der aufbrechenden Jugend, wo der unverdorbene Mensch nicht anders kann als bewundern. Diesem Lebensalter ist Schiller der einzige Dichter, der unwillkürlich sympathische, und die angehenden Jünglinge verlieren viel, wenn sie in dieser Zeit diesen Dichter entbehren. Sie können freilich den großen und tiefsinnigen Dichter nicht verstehen, aber für den hinreißenden können sie erglühen, und keine Schwärmerei hat einen bessern Inhalt und größere Aussichten. Es kommt eine weniger günstige Zeit unreifer Bildung, wo sich ein schiefes Selbstgefühl schämt, etwas zu bewundern, und wo es nicht selten Ton wird, gleichgiltiger oder vornehmer von Schiller zu reden. Hoffentlich folgt darauf eine Zeit reifgewordener Bildung, wo das bedürftige Selbstgefühl sich wieder sehnt nach Gegenständen der Bewunderung, und hier kehrt man zu Schiller zurück, nicht als dem einzigen Dichter, wohl aber als demjenigen, der uns eine ewige Form der Menschennatur, die ideale und erhebende, wie keiner durch seine Dichtungen offenbart hat.

I.

Der Zug nach Größe ist zunächst dem Künstler und dem Dichter nicht günstig. Die dichtende Kunst will Leben darstellen. Das Maaß des Lebens ist auch das ihrige. Je lebendiger ihre Geschöpfe, je treffender ihre Darstellung, um so vollkommener ist sie selbst. Jener Zug ins Große, jene Neigung zum Erhabenen und Ausnehmenden kann sie leicht ins Maaßlose verführen und damit das Kunstwerk in seinen natürlichen Bedingungen bedrohen. Denken wir uns einen Menschen, dessen gewaltige Natur ihre Vorstellungen ins Große treibt und sich nur in den größten befriedigt, dessen Phantasie zugleich diesen Vorstellungen Form und Ausdruck zu geben strebt,

so wird hier leicht die vorstellende Kraft mit der formgebenden in Kampf treten. Jene gehört dem Dichter, diese dem Künstler. Wir sehen einen Kampf vor uns zwischen Dichter und Künstler in einem Menschen: einen Kampf, worin keiner von beiden unterliegen darf; eines der großartigsten und ergreifendsten Schauspiele des menschlichen Genies, wenn beide siegen, indem zuletzt beide einander gleichkommen. Dieses Schauspiel will ich Ihnen vorführen, wie es Schiller in sich erlebt und durchgekämpft hat, wie er den Dichter in sich zum Künstler erzogen. Ich will nicht sagen, daß diese Erziehung eine künstliche war, daß seine formgebende Kraft geringer gewesen sei als seine dichterische. Sie waren gleich mächtig und gleich ursprünglich. Aber die künstlerische mußte zunächst unter der dichterischen leiden, weil sie deren ungemessenen Inhalt nicht in die klare Form des Kunstwerks erheben konnte. Und doch wollte sie ihn gestalten. Und doch griff sie nach der lebendigsten Form, die es gibt: nach der dramatischen. Der Dichter lebte in seinen Vorstellungen, die er nach dem Drange seiner Natur ins Große und Uebermäßige steigerte. Der Künstler wollte diese Vorstellungen nicht blos ausprägen, sondern Charaktere daraus

lösen, die jetzt nichts anderes werden konnten als Vervielfältigungen und Dolmetscher des Dichters.

Der poetische Entwicklungsgang Schillers, den ich hier schildern will, umfaßt eine der innerlich bewegtesten Zeiten der Weltgeschichte. Es ist das vorletzte Decennium des vorigen Jahrhunderts: die Jahre von achtzig zu neunzig. Im Anfang des Jahrzehntes erhob sich in Deutschland die kantische Philosophie, am Ende desselben begann die französische Revolution. Diese beiden Begebenheiten bezeichnen genau die Grenzpunkte, zwischen denen die poetische Entwicklungsgeschichte Schillers verläuft. Es sind seine Wanderjahre, die damit anheben, daß er flieht, um ein Dichter bleiben und werden zu können, und die damit enden, daß er nach vielen Lebensstürmen endlich eine neue Heimath und einen eigenen Heerd findet. Er beginnt das Decennium als Karlsschüler in Stuttgart und beschließt es als Professor zu Jena.

Unter gewissen Bedingungen, die nicht in jedem Zeitalter stattfinden, ist der nächste und natürlichste Gegenstand für den Menschen das eigene Wesen, greift der Gestaltungsdrang in die eigene Seele und sucht darzustellen, was diese leidenschaftlich bewegt.

Unter diesen Bedingungen, wenn sie stattfinden, muß die Poesie, in welcher Form sie immer hervortrete, einen confessionellen Charakter annehmen: sie wird ihrer innersten Natur nach die Selbstoffenbarung, das Selbstbekenntniß des Dichters. Er spricht aus, was alle bewegten Gemüther mit ihm, er am mächtigsten empfindet. „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab ihm ein Gott zu sagen, wie er leidet." Dieser confessionelle Charakter ist der Dichtung nicht zufällig, sondern bedingt durch die ganze Gemüthsverfassung eines Zeitalters. Und gerade für die Anfänge der neueren Poesie ist dieser Charakter durchaus bezeichnend, durchaus unterscheidend. Das dichterische Selbstbekenntniß ist zum Bedürfniß, zur unwiderstehlichen Nothwendigkeit geworden, und diesem Triebe gehorcht die Poesie: sie spielt gleichsam aus diesem lyrischen Grundton. Um die so gestimmte Poesie zu verstehen, muß man genau vertraut sein mit der Gemüthslage des Dichters, mit der Empfindungsweise; die ihr zu Grunde liegt. Das ist der einzig zutreffende Gesichtspunkt, diese Dichtungen zu erklären; er ist mehr psychologisch als ästhetisch, er betrachtet im Dichter mehr den Menschen als den Künstler. Und unter diesem Gesichtspunkte

als dem leitenden, stelle ich mir die Dichtungen vor, welche Schillers Wanderjahre begleiten. Sie sind sämmtlich die Abbilder seines eigenen inneren Lebens; ihre einzige Regel, das einzige Gesetz ihrer Fortbildung ist seine eigene Lebensentwicklung. Ich werde daher in diesen Dichtungen nichts Anderes erblicken, als die Seelengemälde des Dichters, ich werde ihre Entfaltung nur durch die seinige erklären: er ist das Orginal, sie sind die Abbilder. Von Kunstwerken dieser Art, wie sie die Geistesanlage der neueren Zeit bedingt, wird man freilich nicht rühmen können, was Schiller selbst von dem göttlichen Kunstwerke rühmt: „den Künstler wird man nicht gewahr, bescheiden verhüllt er sich in ewige Gesetze!" Aber man darf diesen Maßstab vollendeter Kunst auch nicht mitbringen zu diesen Poesien. Hier merkt man den Künstler, hier schaut er überall durch, hier will er sich und sich vor Allen in seinen Dichtungen offenbaren. Aus den Dichtungen unserer Goethe und Schiller empfangen wir den deutlichsten, lebhaftesten Eindruck von ihnen selbst. Wird man dasselbe sagen können von den Dichtungen Homers, von den Tragödien Shakespeares? Ihre Werke sind uns klar, ihre Personen dunkel! Hier darf man gestehen: den

Künstler wird man nicht gewahr, bescheiden verhüllt er sich in ewige Gesetze. Und der einzige Charakter Shakespeares, der das Talent hätte, Confessionen und Selbstbekenntnisse zu schreiben — Hamlet — war sehr bezeichnend zugleich das erste Object, an dem Goethe den Shakespeare ergriff und sich und seinen Zeitgenossen klar machte. Ich scheine einen Tadel ausgesprochen zu haben, den ich nicht beabsichtige. Ich will unsere Goethe und Schiller nicht tadeln, daß sie Homere und Shakespeare nicht waren. Vielmehr begreife ich sehr gut, daß sie es nicht sein konnten. Die ganze Empfindungsweise des Zeitalters, in dem sie — das in ihnen lebte, machte es nothwendig, daß sich ihre Poesie in Selbstbekenntnissen aussprach. Und diese Selbstbekenntnisse wirkten, wie sie gemacht waren, mit unwiderstehlicher, dämonischer Gewalt. Aber wir müssen die Empfindungsweise näher kennen lernen, welche diese Selbstbekenntnisse hervortreibt.

II.

Wenn sich Empfindungen entdecken ließen, wie Naturgesetze, so würde ich sagen, das achtzehnte Jahrhundert habe eine neue Empfindungsweise entdeckt. Vielmehr hat es dieselbe hervorgebracht; sie folgte mit Nothwendigkeit aus den geistigen Bedingungen, die dem Jahrhundert zu Grunde lagen. Die gesammte wissenschaftliche Weltansicht der neuern Zeit, in Verbindung mit dem Protestantismus entstanden, gründete sich zunächst auf forschende Naturbetrachtung. Auf die Natur, als die alleingültige und normgebende Wahrheit, richtete sich der neu erwachte menschliche Erkenntnißtrieb; das wißbegierige Auge des Forschers durchwanderte die Welt von den

Sternen bis zu den Staubfäden, und nachdem es sich gesättigt hatte an der Kenntniß des mechanischen Weltbaus im Großen, untersuchte es die mikrokosmische Natur bis in ihre kleinsten Theile, bis in ihre geringfügigsten Organismen. Die Naturwahrheit wurde Maßstab und Richtschnur für alle übrigen. Ueberall wurde Uebereinstimmung mit der Natur gefordert. Auch die menschliche Seele sollte gewisse, unverbrüchliche Wahrheiten mit auf die Welt bringen als normgebend für das geistig-sittliche Leben; diesen „angebornen Wahrheiten“ gemäß entstand die Forderung eines natürlichen Rechts, einer natürlichen Religion. Diese geforderte Uebereinstimmung mit der Natur, gleichgültig wie sie war gegen die überlieferten Sitten, mußte nothwendig zum Widerspruch mit den geschichtlichen Mächten führen. Und je leidenschaftlicher sich das menschliche Interesse nach jener Seite zuneigte, um so leidenschaftlicher widersprach es der andern. Die ausschließende Theilnahme an der Natur nahm zu ihrer unvermeidlichen Kehrseite die Gleichgültigkeit und Abneigung gegen die geschichtlich überlieferte Welt. Denken wir uns diese Richtung verfolgt bis auf einen äußersten Punkt, so wird an diesem äußersten Punkte, wer ihn erreicht, der Natur sich völlig hinge-

geben, der Geschichte, welche die gebildete Welt umfaßt, sich völlig entfremdet fühlen. Und das ist die Empfindungsweise, von der ich rede. Es wird schwer sein, dieselbe rein zu vollziehen und ganz darin aufzugehen, weil es schwer fallen muß, sich ganz abzulösen von den Mächten geschichtlicher Gewohnheit und Bildung. Und nicht blos schwer, sondern naturwidrig sogar ist diese Ablösung, wenn sie in allem Ernste vollbracht wird, denn die geschichtliche Gewohnheit ist für den Menschen auch eine Natur. Aber der Dämon eines Zeitalters schreitet fort, bis er das äußerste Ende erreicht hat. Und hier, auf diesem exaltirten Standpunkte, muß die geschichtliche Menschenwelt als ein Zerrbild und die Natur als eine Sirene erscheinen! Jetzt ist die Natur nicht mehr ein Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtung, sondern leidenschaftlicher Hingebung; sie wird nicht untersucht, sondern geliebt, und um so heftiger als man sich zurückgestoßen fühlt von dem geschichtlichen Leben, von der geltenden Gesellschaftssphäre der Menschen. Die Natur gilt nun als die einzige Wahrheit, die Geschichte als keine. Um so ausschließlich zu gelten, wird die Natur geradezu vergöttert. Aber die vergötterte Natur ist nicht mehr ein Gegenstand des

Denkens und Forschens, sondern der Empfindung und Phantasie. Und so lebte die Natur in der Empfindung und Phantasie von Jean Jacques Rousseau! Er hat jenen äußersten Grenzpunkt erreicht, den die Richtung des Jahrhunderts anstrebte. Weiter konnte das Naturinteresse nicht gehen als bis zu dieser pathologischen Naturempfindung; ausschließender konnte die Naturempfindung nicht werden, als sie Rousseau ergriffen; sie hat in diesem merkwürdigen und tragischen Charakter ihren Botschafter gefunden. Es sind hier nicht die Gesetze der Natur, die den menschlichen Entdeckungsgeist reizen, es ist die Naturmacht, die elementare, die ihn bezaubert; es ist die menschenlose einsame Natur, die er mit seinen Phantasien bevölkert: die Meilleriefelsen am Genfer See, wo St. Preux an seine Julie denkt, die Einsiedelei und Wälder von Montmorency, wo Rousseau seine Heloise dichtet, der Bieler See, wohin der Verfolgte sich flüchtet, um allein und sicher zu sein; hier überläßt er den einsamen Nachen dem Spiele der Luft und der Wellen, und ganz versenkt in die Träume seiner Phantasie, ruft er leidenschaftlich aus: „o Natur! o meine Mutter, hier sind wir allein, hier bin ich glücklich!“ In diesem verzehren-

den, einsamen Genusse der Natur sind die einzigen Gegenstände, die ihn beschäftigen, seine Empfindungen. Was die Phantasie ihm vorzaubert, sind Menschen, die ebenso empfinden als er. Je mehr er diese Phantasienmenschen liebt, um so leidenschaftlicher flieht er die wirklichen, von denen er sich allenthalben getäuscht und verfolgt wähnt. Kein Wunder, daß ihm seine Empfindungen so theuer werden, daß sie ihm „einzig" erscheinen. Oft wenn er eine Gemüthsbewegung, ein leidenschaftliches Gefühl in seinen Selbstbekenntnissen ausspricht, setzt er bezeichnend hinzu: „so hatte noch niemand empfunden!"

Was aber bleibt für eine solche Vorstellungsweise von der Menschenwelt übrig? Nichts Werthvolles als die reine Empfindung, die der Einzelne für den Einzelnen hat, die den natürlichen Menschen mit dem natürlichen Menschen verbindet: nichts Großes und Begehrenswerthes als Freundschaft und Liebe. Eben deshalb müssen Freundschaft und Liebe so hoch im Preise steigen als die übrige Menschenwelt sinkt, sie gelten als die einzigen höchsten Güter, um derentwillen allein das Leben lebenswerth scheint. Sie beschäftigen und verzehren alle Gemüthskräfte. Die ganze Lebensaufgabe scheint gelöst, der höchste mensch-

liche Lebenszweck erreicht zu sein, wenn sich die Herzen ergreifen, wenn man empfindet, daß man empfunden wird. Freundschaft uud Liebe waren nicht neue Züge des menschlichen Herzens, die erst jetzt zum Vorschein gekommen, — sie sind so alt als das menschliche Herz, — aber noch nie waren diese Züge so jugendlich, so reizend, so magisch erschienen, daß man nur in ihnen glaubte die wahre und reine Menschennatur, das menschliche Ideal, zu erkennen. Darin eben bestand jene neue Empfindungsweise, auf welche ich ziele. Rousseau hat sie der Welt offenbart. Er schilderte sie in einem Roman, der eigentlich keine Begebenheiten, sondern nur Empfindungen erzählte: es waren die Briefe zweier Liebenden, und er nannte diesen Roman sehr bezeichnend „die neue Heloise". So einförmig er war, wirkte er zauberhaft auf die Gemüther; er traf eine Welt, die gewöhnt war mit demselben Leidenschaften leichtsinnig und frivol zu spielen, die der Dichter der Heloise als des Lebens innerstes Leben ansah. In dem großen Getriebe der geselligen Welt spielten diese Leidenschaften wie ein buntes Feuerwerk, in dem Roman vom Genfer See waren sie wirkliches verzehrendes Feuer. Dieser Contrast wirkte betäubend. Das Buch erscheint in

Paris als eben der Carneval beginnt. Eine Fürstin empfängt den Roman, wie sie bereit ist, auf den Ball in die Oper zu fahren; sie will mit der Lectüre dieses Buches sich die letzte noch übrige Stunde vertreiben; sie liest; um Mitternacht befiehlt sie den Wagen und liest weiter; man meldet, daß er bereit sei, sie antwortet nicht, sie vergißt Alles über dem Buche; endlich melden die Diener schon die zweite Stunde: „es eilt nicht,“ erwiderte sie und liest weiter; ihre Uhr ist stehen geblieben; sie frägt nach der Stunde und hört, daß es vier ist; „so ist es zum Ball zu spät, man soll den Wagen fortschicken!“ Die neue Heloise fesselt sie und sie liest die ganze Nacht weiter.

Was aber wird aus dem menschlichen Leben im Ganzen, wenn Rousseau's Empfindungsweise gelten soll? Das Leben muß dem Naturideale gleichgemacht werden, antwortet Rousseau, durch eine neue Erziehung, durch eine neue Ordnung der Dinge. Aber dieses Ideal ist ein unbestimmtes und findet sich nirgends als in der Empfindung und Phantasie. Es ist ein Paradies, das man phantasiren muß, um es zu haben, dichten um es zu genießen. So verwandelt sich hier das ganze geistige Leben in

phantasirende Empfindung, die freilich eine sehr poetische, aber unter dem ernsten Gesichtspunkte ächter Lebensweisheit angesehen, sehr bedenkliche Gemüthsstimmung bildet. Sie schwelgt in Entwürfen einer neuen glücklichen Welt, von der es unbestimmt bleibt, ob sie nichts als ein harmloses Idyll sein oder sich erkühnen will, an die Stelle der wirklichen zu treten, ob sie sich der geschichtlichen Welt entgegensetzen oder in die Vorwelt nach Arkadien zurückflüchten wird. Die ergriffenen Gemüther kommen in eine leidenschaftliche Spannung, in der jugendliche Neuerungssucht mit idyllischen Empfindungen wechselt, und stürmische Projecte für die Zukunft mit reizenden Träumen von Glück und Liebe wetteifern. Es läßt sich voraussehen, daß dieser phantasirenden Empfindungsweise, so sehnsüchtig und leidenschaftlich sie ist, eine wirkliche Befriedigung auf die Dauer nothwendig fehlt. Sie ist so unbestimmt und gestaltlos als unsere ersten Frühlingsempfindungen; sie ist eben so ahnungsvoll und verlockend wie diese. Aber das menschliche Gemüth muß sich in dieser leidenschaftlichen Spannung verzehren, denn es muß von jeder ernsthaften Berührung mit der Welt und den Menschen immer wieder unbefriedigt zu seinen Phantasien

zurückkehren. Es beginnt mit liebenswürdiger, feuriger Schwärmerei und endet mit nichtsvermögender, grämlicher Hypochondrie. Das war Rousseau's unglückliches und sehr begreifliches Schicksal. Es gehörte eine sittlich und poetisch weit größere Kraft dazu als Rousseau aufzuwenden hatte, um sich mit der Welt wie sie ist liebevoll zu versöhnen und mit ihrem Reichthume zu erfüllen, statt sie leidenschaftlich zu bekämpfen, grämlich zu fliehen und die eigenen schon verzehrten Phantasien stets von neuem zu genießen. „Die Menschen fürchtet nur, wer sie nicht kennt, und wer sie meidet, wird sie bald verkennen," — sagt der Fürst im Tasso. Das war Rousseau's Fall. Darüber ist Rousseau zu Grunde gegangen. Der dauernde Gegensatz gegen die Welt, — halb tragisch, halb idyllisch, — zerrüttet nicht blos das Gemüth, er verarmt auch die Phantasie. So ist das Schicksal des Dichters in jedem Sinn auf die Frage gestellt, ob er die Kraft haben wird bei Zeiten auf ein unmögliches und darum unwahres Glück zu verzichten, seine Traumwelt fallen zu lassen gegen die wirkliche, den Punkt aufzugeben, wo Rousseau stehen geblieben, die Welt aus ihren Angeln zu heben, vergebens gesucht, zuletzt nur sich aus allen Lebens-

fugen wirklich gebracht hat; ob er im Stande sein wird, der Sirene zu entfliehen, die ihn unvermeidlich in den Abgrund zieht, und in der Geschichte etwas ganz anderes zu erblicken als eine abgefallene, entstellte, ihrem Urbild untreu gewordene Menschenwelt. Mit einem Worte: es ist die Lebensfrage des Dichters, ob er seine ideale Weltanschauung wird versöhnen können mit der geschichtlichen?

III.

Daß ich gleich diese Frage entscheide; sie ist gelöst worden: der Genius der Poesie kam zu uns, um aus der Traumwelt, die er in Rousseau geboren, überzugehen in die wirkliche, nicht ohne Schmerz und Entsagung, aber mit um so größerer Kraft und gerichtet auf so viel größere Ziele! Und es war unser Schiller, der den Uebergang gemacht und Schritt für Schritt gebeichtet hat in den Dichtungen seiner Wanderjahre, dem es gelungen ist, die phantasirende Empfindung aufzuklären und zu erfüllen zu einer poetischen Weltanschauung, die ihrer Natur nach eine bejahende ist und die geschichtliche Welt liebevoll einschließt. Er hat den Zauber Rousseau's am gewaltigsten empfunden und unter diesem Zauber gelebt

und gedichtet, bis er die Kraft fand, ihn zu lösen. Seine Selbstbekenntnisse beginnen mit einem Hymnus auf Rousseau und enden mit einem Hymnus, der die Ordnungen der Geschichte verherrlicht. Und wie seine Phantasie ihre Vorstellungen unwillkürlich ins Große und Unerreichbare hinauftreibt, so erscheint ihm damals Rousseau selbst als der größte der Menschen, mit dem verglichen alle übrigen klein sind, vor allem seine Verfolger:

Und wer sind sie, die den Weisen richten?
Geisterschlaken, die zur Tiefe flüchten
Vor dem Silberblicke des Genies!
Abgesplittert von dem Schöpfungswerke,
Gegen Riesen Rousseau kind'sche Zwerge,
Denen nie Prometheus' Feuer blies!

Er steht ganz wie Rousseau unter der ausschließenden Macht leidenschaftlicher Naturempfindung. Es ist dem jugendlichen Schiller nur darum zu thun, seine Empfindungen so groß als möglich zu phantasiren, so gewaltig als möglich auszusprechen, damit sie andere ergreifen und wieder empfunden werden. Seine Empfindung gilt ihm mehr als irgend ein sachlicher Gegenstand. Er ist sich dessen bewußt, er bekennt es offen vor aller Welt. Als sein zweites dramatisches Werk in Scene treten soll, läßt er neben

den Anschlagzettel eine Erinnerung an das Publikum drucken, worin er sagt: „eine einzige große Aufwallung, die ich durch die gewagte Erdichtung in der Brust meiner Zuhörer bewirke, wiegt bei mir die strengste historische Gerechtigkeit auf." Und von dem Helden seines Drama's heißt es in eben dieser Erinnerung: „Fiesko, von dem ich vorläufig nichts Empfehlenderes zu sagen weiß, als daß ihn Jean Jacques Rousseau in seinem Herzen trug."

Diese phantasirende Empfindungsweise, hingegeben an die Natur und leidenschaftlich gespannt gegen die geschichtlichen Ordnungen, gestaltet sich in Schillers kräftiger Seele unwillkürlich dramatisch. Seine dramatischen Erstlinge müssen aus dieser tragisch-idyllischen Empfindungsweise erklärt werden. Die ästhetische Schätzung ist hier weniger zureichend als die psychologische. Man kann diese Dramen nicht aus ihren Charakteren, — man muß diese Charaktere aus Schiller erklären. Sie sind die Projectionen seiner Phantasie: Entwürfe, die ihn selbst oder sein Gegentheil darstellen. Diese Dichtungen sind Selbstbekenntnisse in dramatischer Form. Die dramatische Form ist die Methode seiner Selbstdarstellung. Er kann sie nicht entbehren, denn wie

diese gewaltige Natur einmal beschaffen ist, muß sie sich auf das lebendigste, wirksamste aussprechen und in ihrer Selbstdarstellung gleichsam verdoppeln. Das aber macht diese Selbstbekenntnisse unwillkürlich dramatisch, die dramatische Form ist sein Bedürfniß, seine Natur; und niemand wird zweifeln, daß sich in diesen jugendlichen Werken eine Kraft verräth, die berufen war, der erste dramatische Dichter der Deutschen zu werden. Aber ganz anders stellt sich der Werth und die Bedeutung dieser Dramen, wenn ihre Charaktere für sich genommen und als solche auf die Probe gestellt werden. Der Inhalt eines Dramas ist eine Handlung, die sich durch Charaktere verwirklicht; Charaktere aber müssen das Gesetz ihrer Handlungsweise in sich tragen: „hab' ich des Menschen Kern erst untersucht, so weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln" — sagt Schiller selbst in seinem Wallenstein. Einen solchen innern Kern muß jeder Charakter haben, der ein Charakter ist in des Worts prägnantem Verstande. Wenn er diesen Kern nicht hat, so ist er nicht dramatisch. Gesetzt nun, der Drang eines Dichters treibe ihn, nur sich auszusprechen und seinen Gemüthsbewegungen Luft zu machen, so kann er uns mit sich fortreißen, wenn

er gewaltig ist, aber eines wird er nicht können: er wird die Kraft und Reife nicht haben, aus sich andere Charaktere zu erzeugen von eigenem inneren Kern; er wird nur sich in vergrößerten Phantasiebildern darstellen, nur sich abbilden, aber in dem Drama selbst ist kein Original, kein eigenmächtiger Charakter. Wenn wir diese so geschaffenen Charaktere bis auf ihren letzten Kern verfolgen, so wird sich zeigen, dieser Kern ist die phantasirende Empfindungsweise des Dichters: dieser Charakter ist sein Selbstbekenntniß. Sehen wir nun zu, ob sich der Dichter nach den Charakteren richtet, die er darstellt, oder diese nach ihm, ob er sie selbständig aus sich entläßt oder gängelt an dem Leitfaden der eignen Empfindung. Ist das letztere der Fall, so werden diese Charaktere Kinder sein, die keinen Schritt thun ohne ihren Vater; sie werden Kinder sein, wenn auch gewaltige, da sie einen solchen Vater haben.

IV.

Vergegenwärtigen wir uns nun den jugendlichen Schiller, wie er mit Rousseau sympathisirt, schwärmend in den Idealen der Natur und der Vorzeit, leidenschaftlich erregt gegen die geschichtliche Ordnung, die ihm verzerrt scheint, unter Verhältnisse gedrückt, die eine solche Empfindungsweise begünstigen, indem sie dieselbe steigern: — was wird diese Phantasie, kraftvoll und thatenlustig wie sie ist, unternehmen? Sie wird sich ein Urbild dichten menschlicher Naturkraft und ein Zerrbild menschlicher Verdorbenheit auf Rechnung der falschen Gesittung; sie wird ihr Ideal als einen Verstoßenen hinstellen, dem nichts übrig bleibt als das Gefühl seiner Kraft; sie wird dem geschichtlichen Staat der Gesetze gegenüber einen Natur-

staat entfesselter Kräfte aufrichten, die sich zur geselligen und gesitteten Welt vollkommen excentrisch verhalten, und diese Bilder alle werden sich in dieser Phantasie auf das lebendigste ausmalen. Das sind die böhmischen Wälder, das ist Karl Moor, der in den Idealen der Natur und Vorzeit schwärmt und jetzt als der verstoßene Sohn an die Spitze der Räuber tritt und den Krieg erklärt an die geltende Ordnung der Dinge. Sein erstes Wort ist aus der Seele des Dichters geredet: „Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säculum, wenn ich in meinem Plutarch lese von großen Menschen!" „Da verrammeln sie sich die gesunde Natur durch abgeschmackte Conventionen. Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre." „Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus." Das Alles ist sehr heroisch empfunden, aber diese heroische Empfindung ist nur phantasirt, denn daneben steht unmittelbar die idyllische. Neben die Erinnerungen des Plutarch tritt unmittelbar die Erinnerung an die Heimath — und der Adlerflug ist

vergessen. Jetzt sehnt er sich nach den Schatten seiner väterlichen Haine und nach den Armen seiner Amalia, wie eben vorher noch nach Hannibals und Scipio's Siegen. Das heroische Pathos wechselt mit dem idyllischen, wie in der Empfindungsweise des Dichters. Und wie er nun durch die bösen Ränke des Bruders sich verstoßen sieht von der Heimath, ergreift ihn ein unbändiger Zorn über seine nicht erwiederte Hingebung und er schwört sich im verwegensten Sinne des Worts zum Banditen. Aber das Banditenhandwerk ist in der Wirklichkeit gemein und abscheulich. Er phantasirt sich zu einem idealen Räuber. „Wiedervergeltung soll sein Handwerk sein, Rache sein Gewerbe." Er möchte die Gerechtigkeit improvisiren, die der bürgerlichen Gesellschaft gebricht. Aber seine Phantasien vom menschlichen Naturrecht werden ernstlich widerlegt durch seine Genossen, die wirkliche Räuber sind und zahllose Abscheulichkeiten begehen aus bloßer frevelhafter Lust. So muß sich der Räuberhauptmann beschämt gestehen, daß er der Mann nicht sei, das Racheschwert des oberen Tribunals zu regieren. Seine Phantasie hatte ihn erhitzt gegen die geordnete menschliche Gesellschaft, die ihm schlecht schien; jetzt hat er sich mit der schlechtesten

umgeben, und flüchtet aus dem Räuberleben wieder in seine Phantasie und durch diese zu den heroischen und idyllischen Empfindungen. Der Anblick der untergehenden Sonne rührt ihn zu Thränen: „so stirbt ein Held!“ — sagt er, in diesen Anblick verloren. Die Gedanken an die Kindheit leben wieder auf, mit ihnen die Sehnsucht nach Freundschaft und Liebe, nach dem Schlosse des Vaters, nach den grünen Thälern der Heimath. Aber die weiche, idyllische Empfindung, wie sie die heroische vertreibt, wird sogleich von dieser vertrieben. Seine Räuber haben wie die Löwen gekämpft, sie haben eine Phantasiethat verrichtet und einen verloren gegen dreihundert, die sie getödtet! Diese große That ergreift lebhaft sein heroisches Kraftgefühl, die kindlichen Gedanken sind verschwunden, und er schwört bei den Gebeinen seines Roller, er wolle die Räuber, seine Genossen, niemals verlassen. So ist dieser bestimmbare Jüngling: jeder mächtige Eindruck reißt ihn fort, die Gewalt der augenblicklichen Empfindung beherrscht ihn unwiderstehlich; noch eben wollte er die Räuber fliehen, überwältigt von dem Eindruck ihrer Verbrechen, jetzt will er sie niemals verlassen, überwältigt von dem Eindruck ihrer Tapferkeit. Wenn

nur die Eindrücke stark, gewaltig, imposant sind, so läßt er sich leiten wie die Phantasie eines Dichters: natürlich, denn er ist nichts anderes als eine solche Phantasie; der eigene Kern fehlt, der allein den wirklichen Charakter bildet. Und wie die Eindrücke, die er empfängt, so ist der Eindruck, den er macht: er imponirt unwillkürlich. Kosinsky kommt und sucht „den großen Grafen von Moor," er findet ihn, und kaum hat er ihn gesehen, so hat er ihn auch erkannt: „ich habe mir immer gewünscht, den Mann mit dem vernichtenden Blicke zu sehen, wie er saß auf den Ruinen von Karthago, — jetzt wünsch' ich es nicht mehr!" Moor ist dieser Mann. Wenn ich mir zurückrufe, wie er noch eben von Glück und Kindheit und Unschuld und den grünen Thälern der Heimath träumte, noch eben zerfloß beim Anblick der untergehenden Sonne, noch eben mit Tagelöhnerarbeit die Seligkeit einer einzigen Thräne erkaufen wollte, so kann ich mir wirklich zu diesem weichen, schwärmerischen Jünglinge keinen Mariuskopf denken. Es ist die Phantasie Schillers, die jetzt heroisch, jetzt idyllisch gestimmt ist und vom Plutarch zum Rousseau im Wechsel eines Augenblicks übergeht; sie empfindet im Karl Moor, sie sieht mit den Augen Kosinsky's:

das Alles sind nicht Charaktere, sondern Selbstbekenntnisse des Dichters. Dem Knaben Kosinsky gegenüber zeigt sich Moor als ein Mann, der das Leben kennt und Andere warnen darf, er weist den Neuling zurück, der ein Mitglied seines Naturstaates werden möchte. Und doch entwaffnet dieser alle mächtigen Gründe, die Moor aufbringt, mit einem einzigen Worte. Er erzählt ihm die unglückliche Geschichte seiner Liebe, und der bloße Name „Amalia“, und der bloße Klang dieses Namens, der ihm theuer ist, bringt den Helden aus der Fassung und führt wie mit einem Zauber das Idyll der Heimath vor seine Seele. Kosinsky ist für die Bande geworben, und die Parole des Hauptmanns lautet: „sie weint, sie weint! sie vertrauert ihr Leben, auf, hurtig, alle nach Franken!“ So wechseln die heroischen Empfindungen mit den idyllischen, wie die böhmischen Wälder mit Franken.

Und nun er endlich die Heimath wiedersieht, löst er sich auf in phantasirende Empfindung. Der Held und Räuber ist vergessen, und seine ganze Seele wird idyllisch und kindlich gestimmt und verwandelt sich in Sympathie mit der Heimath. „Vaterlandserde, Vaterlandssonne, Vaterlandshimmel und Fluren

und Hügel und Ströme und Wälder, seid alle, alle mir herzlich gegrüßt. Wie so köstlich weht die Luft von den Heimathgebirgen. Elysium! dichterische Welt! Halt ein, Moor, dein Fuß wandelt in einem heiligen Tempel!" Die Bilder der Knabenzeit werden ihm wieder lebendig. Auch seine Knabenspiele waren idyllisch und heroisch zugleich. „Sieh' da, auch die Schwalbennester im Schloßhof, auch das Gartenthürchen und diese Ecke am Zaun, wo du so oft den Fanger belauschtest und necktest, und dort unten das Wiesenthal, wo du der Held Alexander deine Macedonier ins Treffen bei Arbela führtest, und eben da der grasige Hügel, von welchem du den persischen Satrapen niederwarfst." Wie sich mit dem fränkischen Wiesenthale die Schlacht von Arbela verbinden läßt in dem Phantasiespiele eines Knaben, so überhaupt vereinigen sich Idyll und Heroenthum, Rousseau und Plutarch in der Phantasie unseres Helden. Er ist ein Knabe geblieben; seine Phantasie spielt mit den Bildern fort, die sie damals geschaffen, und seine Seele lebt nur in diesen Phantasien. Jetzt spielt er den Plutarch auf der Guitarre, wie seine Amalia den Homer. Es ist nicht Hectors Abschied von der Andromache, sondern er ist der Hector und sie die

Andromache, und sie brauchen die Ilias nur, um ihre Empfindungen aus dem Idyllischen ins Heroische zu übersetzen. Wenn Hector-Moor sagt: „all' mein Sehnen will ich, all' mein Denken in der Lethe stillen Strom versenken, aber meine Liebe nicht," — so ist das nichts anderes als eine heroisch gefäßte Liebeserklärung. Und das Wiedersehen in der Unterwelt zwischen Brutus und Cäsar nach der Schlacht von Philippi ist das Spiel einer Phantasie, die jetzt mit dem Brutus, jetzt mit dem Cäsar sympathisirt und in echt jugendlicher Weise noch nicht bestimmte Charaktere sucht, sondern Größe und Kraft im Allgemeinen. Moors Räuberthum selbst ist im Grunde nichts anderes als ein verunglücktes Phantasiespiel. Er phantasirte sich zum Räuber, er wollte den Räuber *spielen*, und seine Tragödie ist, daß sich mit dem wirklichen Leben und dem Ernst geschichtlicher Verhältnisse nicht spielen läßt. Mit dieser Erfahrung muß er sein Phantasieleben beschließen. Am Ende muß er sich selbst bekennen: „O eitle *Kinderei!* Da steh' ich am Rande eines entsetzlichen Abgrunds und erfahre mit Heulen und Zähnklappern, daß zwei Menschen wie ich den ganzen Bau der sittlichen Welt zu Grunde richten würden." Nur darin wuchert noch

die überschüssige Phantasie, nur darin imponirt er sich selbst noch zu sehr, daß er glaubt, die sittliche Welt sei so leicht zu zerrütten.

Karl Moor ist kein bestimmter, in sich gegründeter Charakter: er ist ein Phantasiebild und zugleich ein Spiegelbild des damaligen Schiller. Alle Ungereimtheiten dieser Figur, so viele sie hat, als Charakter genommen, lösen sich auf, wenn sie als ein Selbstbekenntniß des Dichters verstanden wird. Diese heroisch-idyllischen Phantasien im Spiel ihres Wechsels, in ihrem Ringen nach Größe, in ihrer gestaltlosen Größe selbst, bilden nimmermehr den Kern eines Charakters, sie sind die Stimmungen eines werdenden Dichters, der zugleich ein gewaltiger Mensch ist. Und daß dieser Dichter *seine* Empfindungen über Alles gesetzt, daß er dem ungestümen Drange seiner Phantasie nachgegeben, nur was in ihm lebte rücksichtslos dargestellt hat, *daß er mit einem Worte gegen sich vollkommen wahr gewesen und lieber so viele Widersprüche verschuldet, als diese Wahrheit nur ein einzigesmal verkümmert hat, das gibt seiner Dichtung den großen psychologischen Werth und verbürgt mehr als ein kunstgerechtes poetisches Werk seine*

Fülle und Kraft. Er macht an seinem Phantasiebilde, nun es vollendet vor ihm dasteht, die große Erfahrung, daß ihm dieses Bild nicht ähnlich ist, nicht ähnlich sein soll. Und wenn zuletzt der Räuber Moor vor sich selbst erschrickt, so ist das auch ein Selbstbekenntniß des Dichters!

V.

Indessen ist es unmöglich, Männliches zu schaffen, so lange man als ein Jüngling empfindet und seinen Empfindungen Luft machen will. Die Phantasie im Spiele mit ihrer eigenen Größe hat einen mächtigen bannenden Zauber, dem man nicht mit einemmale entflieht. Noch streiten in unserem jugendlichen Dichter die idyllischen und heroischen Stimmungen, und dieser Streit ist noch lange nicht ausgeglichen. Die idyllischen Bedürfnisse drängen nach Glück, Freundschaft, Liebe; die heroischen begehren nicht weniger stürmisch Ehre, Macht, Ruhm; und beide verlangen mit gleicher Naturstärke Befriedigung. Der Räuber Moor war das Bild nicht, in dem sich eine solche Phantasie wirklich befriedigen

konnte. Sie muß sich eine andere Gestalt dichten zu ihrem wohlgetroffenen Ebenbilde, sie nimmt sich einen Menschen zum Vorwurf, den die Natur ausgerüstet hat mit allen Talenten und Leidenschaften, die zur Größe befähigen und hindrängen, den die Natur zugleich verschwenderisch ausgestattet mit allen Gaben, die ihn liebenswürdig und begehrenswerth machen: einen Menschen, in dem die heroische Thatkraft eben so stark ist, als die idyllische Genußfähigkeit, der eben so geschickt ist, Staaten zu gewinnen als Herzen! das ist verglichen mit den Helden des Alterthums kein Hector oder Brutus, sondern ein Alcibiades, dessen gefährliche Größe sich in die reizende Hülle der Anmuth verkleidet. Es soll ein politischer Charakter sein, der unter der Maske des üppigen Müßiggangs, unter dem Schleier des unbefangenen Lebensgenusses nur auf den Augenblick lauert, wo er die größte seiner Leidenschaften, den Ehrgeiz, befriedigen und an die Spitze der Dinge treten kann, denen er scheinbar gleichgültig zusieht. Im Innersten, Allen unbemerkt, lebt er nur seinen Plänen, die er an unsichtbaren Fäden dem großen Ziele zuführt. Was er thut, ist berechnet, auch das Nebensächliche und Unbedeutende. Während er ein schwelgerisches, unbe-

kümmertes, thatloses Leben förmlich zur Schau stellt, ist er im Geheimen überall hin gespannt, aufmerksam, thätig. Nichts entgeht seinem spähenden Auge. Was auch geschieht, verwerthet und nützt er in seinen Plänen, denen er Alles unterordnet. Der Augenblick muß kommen, wo seine geheime Saat aufgehen und er der Schnitter sein wird. Er hat die Parole bereit, die der Sclave ausgeben soll, wenn die Stunde der Entscheidung da ist; werden dann seine Mitbürger fragen, wie er gesinnt sei und was er vorhabe, so soll der Sclave antworten: „Genua liegt auf dem Block und sein Herr heißt Johann Ludwig Fiesko!“

So sollte dieser Charakter werden. Aber so ist er nicht geworden. Hätte ihn der Dichter so dargestellt, so würde er sich in einem wirklichen dramatischen Charakter seiner selbst entäußert haben. Er hat ihn so nicht dargestellt. Die Natur des Dichters war mächtiger als ihr Project: unwillkürlich hat der Charakter, den sie beabsichtigte, ihre eigene Empfindungsweise angezogen und damit sich selbst in ein dramatisches Spiegelbild verwandelt. Dieser Fiesko ist, wie sein Dichter, ein genialer, phantasievoller,

bestimmbarer Jüngling, den jeder große Eindruck mit sich fortreißt, und der am wenigsten gemacht ist, der politische Charakter zu sein, den Schiller ihm aufgab. Er soll überall berechnet und planvoll handeln. Aber er ist der Mann nicht, dem mächtigen Augenblick Widerstand zu leisten, und so ist er fortwährend in Gefahr, seinen Plan zu verlieren. Um solche Pläne, angelegt auf ein politisches Ziel, gefährlich und fern-sichtig wie sie sind, mit unerbittlicher Sicherheit durchzuführen, — dazu gehört eine männliche Kraft und Kälte, eine Zähigkeit in der Intrigue, eine Un-empfänglichkeit für alle ablockenden Eindrücke, eine feste, verschlossene, schweigsame Willenskraft, die wir in einer reizbaren, leicht verführerischen Jünglings-natur nicht suchen können, am wenigsten, wenn sie sich herumträgt mit Idealen von Glück und Größe. Man muß seiner Empfindungen vollkommen Herr sein, seinen Entwürfen, wie mächtig sie auch die Seele bewegen, in jedem Augenblicke befehlen können, wie Richard III.: „taucht unter ihr Gedanken!“ — und die Gedanken müssen in jedem Augenblicke gehorchen, wenn ein politischer Charakter entstehen soll, wie Schiller seinen Fiesko im Sinn hatte. Nach einem andern Modell hat er ihn angelegt, nach einem an-

dern gedichtet. So wenig er selbst, der bewegte und bewegliche Dichter, seine Leidenschaften unterdrücken und ihnen gebieten mochte: „taucht unter ihr Gedanken!“ — so wenig vermag es Fiesko, der Held seines politischen Trauerspiels. Fiesko verhält sich zu seinen Plänen ebenso wie Schiller zum Plan des Fiesko. Das künstliche Gewebe zerreißt jeden Augenblick an einer mächtig hervorspringenden Naturempfindung; jeden Augenblick wird es von einer Gemüthswallung überfluthet, jeder verführerische Eindruck spielt dem Fiesko unwillkürlich die Fäden seines Plans aus der Hand. Er will einen berechneten Liebesroman mit der Gräfin Imperiali spielen, um die Dorias sicher zu machen und ganz Genua zu täuschen, aber diese „Theaterleidenschaft“ spielt mit ihm, und er ist sehr in Gefahr, sich dabei zu vertändeln. Seine Phantasie wird für den Augenblick ernsthaft verstrickt, wenn auch nicht sein Herz. In der Absicht und dem Plane des Dichters ist Fiesko's Liebe zu Julia Imperiali blos Spiel und blos Maske. Aber von dem fortreißenden Eindruck der Situation selbst wird Fiesko augenblicklich ergriffen, und die begehrlich feurige Wallung, die ihn überrascht, steigt höher als die kalte Berechnung. Es gibt in seinem

Verhältniß zur Imperiali Augenblicke, wo die Gegenwart dieser leidenschaftlichen und mächtigen Frau weit reizender und belebender auf Fiesko's Stimmung einfließt, als das Spiel seiner weitblickenden und schlauen Intrigue, als der Reiz, dieses Spiel zu gewinnen. Braucht doch der Dichter selbst sehr acute dramatische Mittel, um die Kette zu sprengen, die sich Fiesko der Schwester Dorias gegenüber nicht lose genug angelegt hat. Erst muß die Fürstin durch Zudringlichkeit widerwärtig, durch das niedrigste der Verbrechen gemein und abscheulich werden, damit Fiesko gleichsam den entgegengesetzten Eindruck empfange. Es ist nicht der tiefversteckte Plan allein, der dieses Verhältniß knüpft und auflöst; Fiesko wird in beiden Fällen persönlich bestochen, und zuletzt muß er sie erst verachten, zuletzt muß sie ihm grade zu widerlich werden, damit er im Stande ist, sie zu vernichten. — Auf eine unbegreifliche Weise hat er im Stillen alle Mittel zusammengebracht, die arglosen Dorias zu täuschen. Einen bestimmten politischen Gedanken, der auf das Staatswohl ginge, hat er nicht, nicht einmal einen bestimmten ehrgeizigen Plan. Die Verschwörung der mißvergnügten Genueser hat er scheinbar theilnahmlos ihren Weg gehen lassen. Er

wartet bis seine Stunde schlägt. Und wenn sie schlägt, was wird geschehen? Er wird plötzlich hervortreten wie ein Halbgott, er wird eine ungeheure Wirkung machen, wenn er mit einemmale alle überrascht, es wird ein Contrast ohne Gleichen werden, wenn er in einem Augenblicke dasteht, Allen unerwartet, als das Haupt einer Verschwörung, die ohne ihn gemacht worden — und jetzt den Alcibiades plötzlich in den Brutus verwandelt! Nach diesem Augenblick dürstet seine Seele. Zunächst wird er ganz befriedigt sein, wenn er diese Wirkung gemacht hat, und Alle, die ihn aufgaben als den verlorenen und entarteten Sohn des Vaterlandes, jetzt mit Staunen Genuas größten Mann in ihm erkennen. Der Contrast steigert die Wirkung. Fiesko steigert den Contrast. Noch einen Moment spielt er den Alcibiades und im nächsten den Brutus. Die Verschworenen wollen ihn aufwecken aus seinem vermeintlichen Schlummer durch einen gewaltigen und zugleich ästhetischen Eindruck, ganz berechnet auf die reizbare Phantasie Fiesko's. Sie lassen das Bild vom Tode der Virginia vor ihm enthüllen. Er sieht es, aber er läßt nur den sinnlichen Eindruck auf sich wirken, er phantasirt nur im Anblick der römischen Jungfrau und

denkt weder an den Vater noch an den Decemvir. Er gefällt sich in diesem zwischen Kunst und Natur getheilten Enthusiasmus: „Ich könnte hier stehen und hingaffen und ein Erdbeben überhören. Nehmen Sie Ihr Gemälde weg! Sollte ich Ihnen diesen Virginiakopf bezahlen, müßte ich Genua zum Versatz geben. Nehmen Sie weg!“ — Hier hat er die äußerste Grenze der genießenden idyllischen Phantasie erreicht. Jetzt ist der Augenblick da, wo die heroische durchbricht; jetzt tritt er hervor, den ungeheuren Triumph zu genießen. „Dachtet Ihr, der Löwe schliefe, weil er nicht brüllte? Ehe Ihr die Ketten rasseln hörtet, hatte sie schon Fiesko zerbrochen.“ Jetzt schüttet er seine Schatulle aus wie das Füllhorn der Gottheit: „Hier Soldaten von Parma, hier französisches Geld, hier Galeeren vom Pabst. — Genug! Genua kennt mich in euch! Mein ungeheuerster Wunsch ist befriedigt.“ —

Er wird das anerkannte Haupt einer mächtigen Verschwörung. Es steht jetzt bei ihm, was er aus sich machen wird, ob den Bürger oder den Herrn des neuzugestaltenden Staates. Ein politischer Charakter hätte diese Frage längst im Stillen entschieden, entweder nach der einen oder nach der andern Seite.

Nicht so Fiesko. Er entscheidet sie nur nach der Phantasie, und die Phantasie entscheidet nach der Stimmung des Augenblicks, unter der Herrschaft des mächtigsten Eindrucks. Eben hat er die Bewunderung seiner Mitbürger gekostet; er lebt noch ganz in diesem Eindruck; er schwelgt noch ganz in diesem Genuß! er möchte ihn um jeden Preis erhalten; um jeden Preis möchte er geliebt sein von dem furchtbaren Genua: er schwärmt in dieser reizenden und idyllischen Aussicht, daß er Genuas bewunderter Liebling sein kann, der tugendhafteste Mann des Staates, ein zweiter Timoleon. Der Mondschein begünstigt diese Schwärmerei. Und die Frage: „Republikaner Fiesko, Herzog Fiesko?“ — löst sich in und gemäß dieser Stimmung. „Sei frei Genua!“— schließt er seinen Monolog, — „und ich dein glücklichster Bürger!“ — Das ist sein politisches Idyll. Es ist eine Mondnachtschwärmerei. Schon die nächste Morgendämmerung macht ihm andere Gedanken. Bei dem anbrechenden Morgen, der das menschliche Selbstgefühl aufschließt und erhöht, vor sich den majestätischen Blick über das Meer und Genua, und wie zuletzt die Sonne königlich aufsteigt über dem Meer und der Stadt, da regt sich sein monarchisches

Talent und die Mondscheinempfindungen sind vergessen. „Diese majestätische Stadt!“ ruft er aus, „und darüber emporzuflammen gleich dem königlichen Tag und darüber zu brüten mit Monarchenkraft!“ jetzt scheint es ihm namenlos groß, eine Krone zu gewinnen, und er ist entschlossen. Wohlan, so sollte er diesen großen gewagten Entschluß jetzt wenigstens, bis die Entscheidung vollendet ist, in undurchdringliches Schweigen verhüllen. Aber das Schweigen in diesem Falle ist ihm geradezu unmöglich. Das große Wort schwebt ihm fortwähend auf der Lippe. Nicht einmal vor dem Schelm, seinem Diener, kann er es verbergen; hat der Mohr ihn mit einigen wichtigen, unerwarteten Diensten überrascht, so muß er dem Mohren, als ob er ihm einen Gegendienst schuldig wäre, gleich noch mehr imponiren: „was dir der Graf schuldig bleibt, wird der Herzog hereinholen.“ Und was er vom Augenblick bestochen dem Diener ausplaudert, kann er noch weniger seiner Gemahlin verschweigen: „gehen Sie zu Bette Gräfin; morgen will ich die Herzogin wecken!“ „Die Grafen von Lavagna starben aus, Fürsten beginnen.“ Der Contrast ist zu mächtig, um ihn nicht auszusprechen, nicht an seinem Ausdrucke sich zu weiden. Seine

Phantasie spielt mit diesen Vorstellungen, die eben reife und tief gefaßte Entschlüsse nicht sind. Wenn nur nicht andere Vorstellungen kommen, die wieder mit seiner Phantasie spielen und diese unvermerkt ablocken von ihren Entwürfen. Fiesko ist leicht zu bestimmen, wenn man es versteht, seine Phantasie zu rühren. Das versteht die empfindsame Leonore. Mit schwärmerischer Gluth breitet sie das Idyll von Glück und Liebe vor seiner Einbildung aus, stellt ihm lebhaft und innig, mit aller poetischen Beredsamkeit, das Lebensglück idyllischer Empfindungen vor die Seele, und Fiesko ist ergriffen und entwaffnet. An dieser lockenden Vorstellung scheitern seine heroischen Morgenentwürfe. Er fällt seiner Gattin kraftlos um den Hals: „Was hast du gemacht, Leonore! ich werde keinem Genueser mehr unter die Augen treten." Und wäre nicht in diesem Augenblick der Kanonenschuß gefallen, das Zeichen der Action, so hätte das Idyll über den Helden gesiegt, und Verrina nicht nöthig gehabt, den Fiesko zu er ränken.

Zuletzt noch ein hervorstechendes Zeugniß, wie Fiesko seiner selbst nicht mächtig genug ist, um seinem großen Project eine augenblickliche Empfindung zu

opfern; wie er Alles ist, nur nicht, was er sein sollte und möchte: ein politischer Charakter. Er hat dem Mohren sein Geheimniß preisgegeben; dann hat er ihn schlecht behandelt, und der Mohr hat ihn dem Dogen verrathen. Aber der Doge folgt dem Beispiele Alexanders: ein Brief warnte den König vor seinem Arzte, er gab dem Arzte den Brief. Der Doge thut mehr; er schickt den Mohren gebunden seinem Herrn zurück — und wird die Nacht ohne Leibwache schlafen. Das ist eine großmüthige That von unwiderstehlichem Eindruck. Dazu kommt wiederum der Contrast, der den Eindruck erhöht. Die Botschaft des Dogen überrascht den Fiesko mitten unter den Verschworenen, wie Alles schon bereit ist für die losbrechende Empörung, die den Dogen stürzen soll. Und was sagt jetzt Fiesko? „Ein Doria sollte mich an Großmuth besiegt haben? Eine Tugend fehlte im Stamm der Fiesker? Nein, so wahr ich selber bin. Geht auseinander, ich werde hingehen und Alles bekennen.“ — Nun das ist menschlich genommen sehr vortrefflich, aber politisch genommen sehr unpraktisch und zweckwidrig. Fiesko geht wirklich hin, doch im Grunde nur der Phantasie wegen. Er will den Dogen doch stürzen, aber vorher will

er ihn warnen, von dem er doch weiß, daß er die Gefahr und die Warnung verachtet. Er entdeckt ihm seinen Verrath, sagt ihm, daß „ein Mann lebt, furchtbarer als die zürnende See, Johann Ludwig Fiesko!“ — und weßhalb sagt er dem Dogen das Alles? Nur um sich selbst die Genugthuung zu geben: „ich machte Größe mit Größe wett, wir sind fertig Andreas!“ — Diese Scene voll dramatischer, ich möchte lieber sagen theatralischer, Wirkung reizte die Phantasie Schillers so sehr, daß er alle äußere Bedingungen kühn außer Acht ließ: wie er sie componirt und den Fiesko mit dem Andreas zusammengeführt hat, konnte wirklich naiver nicht sein. Der Graf von Lavagna erscheint bei Nacht vor dem Dogenpalast und nimmt, man muß es gestehen, den kürzesten Weg, um den Dogen zu sprechen: er schellt! und der Doge erscheint gleich selbst oben auf dem Altan und fragt, wer geschellt hat? So genremäßig beginnt die Unterredung, die so großartig endet: „weißt du nicht, daß Andreas Doria achtzig alt ist und Genua glücklich?“

VI.

Mit phantasirenden Empfindungen läßt sich schwärmen, aber nicht handeln. Zu großen Handlungen, welche erneuernd und umgestaltend in das menschliche Leben eingreifen, gehören große praktische Naturen, besonnen und ausdauernd, menschenkundig und welterfahren, leidenschaftlich, aber nicht wetterwendisch. Die Carl Moor und Fiesko sind das äußerste Gegentheil solcher Charaktere. Wirkliche Helden bedürfen noch anderer Triebfedern als Empfindung und Phantasie. So lange der Dichter in den Idealen Rousseau's lebt, thut er wohl daran, wenn seine Darstellung auf Helden verzichtet. Er wird sich mehr befriedigen, wenn er Menschen dichtet, in

denen das idyllische Bedürfniß nach Liebe und Glück nicht abgelöst und gestört wird durch das heroische Bedürfniß nach Größe und Ruhm; in denen nichts zum Vorschein kommt, als die reine Empfindung, die Leidenschaft der Herzen, wie Rousseau sie träumte. Hier beherrscht nur eine Empfindung, eine einzige Leidenschaft das menschliche Herz; hier wird es leicht, auf die Güter der Welt zu verzichten, denn es gibt für diese phantasirende Empfindung nur ein einziges begehrenswerthes Gut: das ist der einzige erwählte Mensch, den sie liebt. Alles Uebrige wird ihr gleichgültig und tonlos. Diesem höchsten Gut ist sie entschlossen, Alles zu opfern. Wird diese Leidenschaft ebenso glücklich, als sie ausschließend und kraftvoll ist, so erleben wir ein Idyll in bester Verfassung.

Aber der Dichter kann sich diese reine Empfindung, die menschlich-natürliche, nur vorstellen im schneidenden Gegensatz gegen die eingeführten und geschichtlich befestigten Lebensverhältnisse. Ja, er muß sie in diesem Gegensatz denken und dichten. Denn wäre der Gegensatz nicht, so fehlte der Grund, eine natürliche und einfache Empfindung so unendlich hervorzuheben, so leidenschaftlich zu steigern, und die befriedigte Empfindung würde genießen, statt ins

Schrankenlose zu phantasiren. Gerade dieser Gegensatz, der sich als Druck geltend macht, treibt die Leidenschaft in die Höhe und läßt sie den positiven Mächten der Welt gegenüber zur negativen Größe emporsteigen. Auf der einen Seite die reine Empfindung, auf der andern deren äußerstes Gegentheil, die bloße Selbstsucht; dort fällt nur das Herz in die Wagschale, hier nur der Vortheil, den der gemüthlose Weltverstand abschätzt. So wird aus dem Gegensatz ein dramatischer Contrast, und aus dem Idyll eine Tragödie. Die Macht der Liebe kämpft mit der Kabale, und da der Stärkste, der äußerlich Mächtigste siegt, so wird die Liebe durch die Kabale vergiftet. Ein Kavalier und eine Bürgerstochter — müssen die Helden eines Trauerspiels werden, weil sie die glücklichen Leute eines Idylls nicht sein können. Sie haben sich jeder in den andern hineinphantasirt, die Lauraphantasie ihres Dichters ist ganz in sie übergegangen, Liebesromane nach rousseau'scher Art haben nach ihrer Tonart die beiden Seelen gestimmt. Ferdinand und Louise sind nichts und wollen nichts sein als zwei Liebende. Sie berufen sich beide auf das Naturrecht der Leidenschaft gegen den Zwang ihrer geselligen Standesunterschiede. „Wer kann den

Bund zweier Herzen lösen," — ruft Ferdinand aus — „oder die Töne eines Accords auseinanderreißen? Laß doch sehen, ob mein Adelsbrief älter ist als der Riß zum unendlichen Weltall? oder mein Wappen gültiger, als die Handschrift des Himmels in Louisens Augen: dieses Weib ist für diesen Mann!" — In dem Contrast zwischen Kabale und Liebe liegt hier das Selbstbekenntniß des Dichters, der den Liebenden eine häßliche Welt in sittlichen Zerrbildern gegenüberstellt und diese eine Verschwörung machen läßt gegen die Leidenschaft der Herzen.

Ich widerstehe mit Mühe dem Reiz, den mir gestellten Gesichtspunkt einen Augenblick zu verlassen und das dramatische Werk in seinen Einzelnheiten zu betrachten. Unter den dramatischen Dichtungen dieser Periode Schillers, d. h. unter denen, die dem Wallenstein vorangehen, ist Kabale und Liebe ohne Zweifel die gelungenste im dramatischen Sinn. Hier stimmen Plan und Ausführung zusammen, die Handlung verläuft, die Charaktere treten hervor, wie sie Schiller angelegt hatte; er selbst ist vollkommen Herr seines Gegenstandes und gestaltet ihn, ohne ihn gegen die ursprüngliche Conception zu verändern. Er wird von dem Gegenstande nicht wider Willen

fortgerissen und von dem Plane seiner Dichtung abgelenkt. In den beiden früheren Dramen, den Räubern und Fiesko, wie in dem spätern Don Karlos, verändern sich unwillkürlich die Hauptfiguren des Stücks unter den Händen des Dichters, dieser vermischt sich mit ihnen und tritt mitten in seinen Charakteren selbst hervor, wie in einer absichtslosen Parabase. Daraus folgt aber nicht, daß Kabale und Liebe weniger ein dramatisches Selbstbekenntniß bildet, weil es dem Dichter gegenüber selbständiger dasteht. Es ist ein bürgerliches Trauerspiel! Das ganze Sujet, Handlung und Charaktere waren der Lebensanschauung und der Lebenserfahrung des Dichters von vornherein näher gerückt, sie lagen ganz in seinem poetischen Gesichtskreise, sie waren faßbarer für seine Phantasie. Darum konnte er auf diesem Schauplatze sein dramatisches Talent ungezwungener und leichter entfalten. Er ist mehr in seinem Element und gleichsam heimischer in den Gestalten seines Dramas. Die beiden Liebenden reden seine Sprache; die ihnen feindliche Welt wird von dem Dichter abgebildet, indem er sie bis zur niedrigsten Bosheit, bis zur äußersten Lächerlichkeit karrikirt, d. h. sie trägt den Stempel seiner Phantasie, welche

die Gestalten dieser Welt wie aus einem Hohlspiegel zurückwirft; aber wo er das bürgerliche Leben von echtem Schrot und Korn gleichsam in einem Typus darstellt, da schafft er mit verwandter und erfüllter Phantasie einen wirklichen Charakter, den Musikus Miller, eine der lebensvollsten und ausgeprägtesten Figuren, welche unsere gesammte dramatische Literatur aufzuweisen hat, zugleich ein Modell, das eine Menge von Nachbildern bis auf unsere Tage erweckt hat, aber keines, welches ihm gleicht.

Ueberhaupt (man gönne mir diese allgemeine Bemerkung) ist es der Phantasie Schillers naturgemäß und in ihrem Genius begründet, daß sie in scharfen Contrasten empfindet und dichtet: das bezeichnet im Allgemeinen eine sehr hervorstechende Eigenthümlichkeit seines Stils. Auch seine prosaische Schreibart theilt diesen Charakter; was er auch behandelt, stellt er dar, indem er es mit zweischneidiger Schärfe spaltet, zerlegt, entgegensetzt, und die Contraste springen überraschend hervor, nicht als das Werk des mühselig theilenden, dichotomischen Verstandes, sondern im leichten, zwanglosen Spiel der Phantasie. Es ist diese zweischneidige Schärfe eine Mitgift seiner dramatischen Kraft, die sich auch

logisch ausübt. Auf diese Form seiner phantasirenden Empfindungsweise würde ich mithinweisen, um aus der poetischen Gemüthsverfassung Schillers zweierlei zu erklären, zwei Eigenthümlichkeiten seiner Muse, deren jede für sich eine besondere, eingehende Untersuchung verdiente. Der Contrast steigert auf der einen Seite das Kraftgefühl, und verkleinert bis zur Vernichtung auf der andern Seite, was dem Kraftgefühle entgegensteht; so wird der Contrast unwillkürlich satyrisch und wirkt als komische Gewalt, indem er sich hier als Humor, dort als Karrikatur ausspricht. Daher die eigenthümliche und unwiderstehliche Macht des Komischen, die Schiller besitzt, die er bei seinen dramatischen Dichtungen unwillkürlich entbindet, im wilden Humor der Räuber, in dem satyrischen, kernhaft gesundem Humor des Musikus, in dem lächerlichen Zerrbilde des Hofmarschall Kalb u. s. f., die er in der Kapuzinerpredigt vollendet, um sie später kaum mehr zu brauchen. Was sich aber mit dem Kraftgefühl und seinen scharfen Contrasten nicht verträgt, das ist die Natur der weiblichen Empfindung. Was darum Schillers dramatischer Kraft darzustellen am wenigsten gelingen wollte, das waren die weiblichen Charaktere. Sie sind namentlich in

den jugendlichen Dichtungen Schillers bloße Gegenbilder seiner männlichen, in ihrer innersten Empfindung disharmonisch gestimmten Phantasie, sie sind Phantasiestücke ohne lebensvolle Eigenthümlichkeit; was dieser Amalia, Leonore, Louise fehlt, das ist die Natur und das Naive; was sie gemeinsam haben, das ist jener Zug auffliegender, im Grunde eintöniger Schwärmerei, die bald sentimental, bald heroisch empfindet und zwar in der männlichen Weise ihres Dichters. —

VII.

Mit Kabale und Liebe stehen wir an der äußersten Grenze, wohin die mit Rousseau's Idealen gleichgestimmte Phantasie unsern Dichter getrieben. In den Helden seiner Tragödien hat er uns seine eigenen Leidenschaften und Stimmungen bekannt: sie waren alle im Kampfe mit der gegebenen, geschichtlichen Welt, sie sind alle an feindlichen Lebensverhältnissen gescheitert, die mächtiger waren als sie; sie haben vergebens gesucht, die Welt zu erneuern, zu erobern, zu genießen; die heroischen Entwürfe wie die idyllischen Träume sind tragisch zu schanden geworden. Es muß sich in der Seele des Dichters eine große Krisis vorbereiten. Er befindet sich an

einem bedenklichen Scheidewege. Wenn er den Glauben an seine Ideale festhält, so muß er verzweifeln; wenn er diesen Glauben aufgibt, was wird aus dem Dichter? Er kann keines von beiden, oder er wäre nicht der große Dichter. Soll er nicht wie Rousseau untergehen in einer düstern, zuletzt ohnmächtigen Lebensanschauung, so muß er sich von ihm entfernen, indem er sich hoch über ihn erhebt.

Was haben die Helden seiner Tragödien im Kampfe mit der Welt verloren? Das Glück, das sie gesucht haben. Die Sehnsucht nach Glück ist ein Naturrecht des Menschen, und alle Ideale, die blos nach der Natur gefaßt und blos auf die Natur hingerichtet sind, suchen instinctmäßig das Glück, suchen naturnothwendig ihre augenblickliche Erfüllung. Und auch der Dichter sollte an diesen Naturtrieb, so lebhaft er ihn empfindet, gebunden sein? Das verlorene Glück wäre auch für ihn die verlorene Kraft? Er müßte verzweifeln, weil er nicht genießen kann? Vielmehr müssen wir fragen: wo wird er die Kraft zu dichten wiedergewinnen, wenn er sie im Genusse vergeudet, wenn er sie im Glücke verträumt? Und das Glück, als dauernder Zustand gedacht, wie die Natur ihn sucht, wie die Naturdichter ihn wünschen

— dieses Glück wäre der Untergang aller menschlichen Größe, denn es wäre die Erschlaffung und Abspannung aller menschlichen Kräfte. Wer aber ein großer Dichter sein will, muß vor Allem ein großer Mensch bleiben. Und in dem Gefühle dieser Größe, die seine Natur ist, wird Schiller Verzicht leisten auf das Glück als menschlichen Lebenszustand, als menschliches Lebensziel, und damit zugleich auf das Idyll der Natur, das ihn verlockt hat. Er wird sich ein größeres Ideal wählen, das er gewinnen kann, indem er das Glück entbehrt, und nur gewinnen durch diese Entbehrung. Jetzt klärt sich ihm das Bild des geschichtlichen Lebens auf, nun er inne wird, daß sein Beruf ist, in und für die Geschichte zu wirken. Wer hier säen will, muß den Muth haben, nicht ernbten zu wollen. Die geschichtlichen Größen zählen nicht zu den glücklichen, auch nicht zu denen, die das Glück begehren. Alle seine tragischen Selbstbekenntnisse kamen in dem einen Punkte überein: ich wollte glücklich sein und konnte es nicht werden! Das neue Selbstbekenntniß erklärt: ich will nicht glücklich sein und opfere mein Lebensglück freiwillig dem Genius, dem ich diene! Dieses Selbstbekenntniß ist eine schmerzliche stolze Entsagung.

Wer glücklich sein will, der bleibe in dem Arkadien der Natur; wer sich berufen fühlt, in und für die Welt zu wirken, der wolle nicht glücklich sein! Mit diesem stolzen Bewußtsein entsagt Schiller einmal für immer dem idyllischen Glück, das er so leidenschaftlich begehrt hatte.

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freuden zugeschworen,
Auch ich war in Arkadien geboren,
Doch Thränen gab der kurze Lenz mir nur.

Da steh' ich schon auf deiner finstern Brücke
Furchtbare Ewigkeit!
Empfange meinen Vollmachtbrief zum Glücke,
Ich bring' ihn unerbrochen Dir zurücke,
Ich weiß nichts von Glückseligkeit.

Genießen läßt sich nur die Gegenwart. Wer auf diesen Genuß Verzicht leistet, dem bleibt nichts übrig als die Zukunft, als die Hoffnung, daß die Zeiten erfüllen werden, was wir Großes gewollt und begonnen haben: dem bleibt also nichts übrig als der Glaube an die Geschichte. Und darin besteht jetzt das Selbstbekenntniß des Dichters:

Genieße, wer nicht glauben kann,
Die Lehre ist ewig wie die Welt;
Wer glauben kann, entbehre:
Die Weltgeschichte ist das Weltgericht!*)

---

*) So muß die „Resignation" Schillers verstanden werden. Aus dieser Stimmung ist das merkwürdige Gedicht hervorgegangen. Oberflächlich betrachtet kann es vielen als der Ausdruck einer grenzenlosen Verzweiflung erscheinen, die selbst den letzten Hoffnungsschimmer auslöscht, den Glauben an das Jenseits und seine Vergeltung. Vielmehr ist es die schmerzliche Entsagung, womit der Dichter Verzicht leistet auf das Glück überhaupt: nicht blos (wie sich von selbst versteht) auf das jetzt, sondern ebenso sehr auf das einst zu genießende Glück, nicht blos auf den Genuß, sondern eben so sehr auf die Hoffnung des Glücks. Die Entsagung ist vollkommen. Statt zu genießen oder auf den Genuß zu hoffen (was ebenfalls Genuß ist), sollen wir uns opfern und dieses Opfer rein um seiner selbst willen bringen. Diese sittlich große und nothwendige Wahrheit, welche sich Schiller in seiner Resignation mit schmerzlicher Bewegung eingesteht, eben dieselbe behauptet in derselben Zeit die kantische Philosophie mit affectloser Ruhe.

VIII.

Das dramatische Selbstbekenntniß, das Schiller in diesem Glauben vollendet, ist sein Don Karlos; der erste Held, den er in diesem Glauben handeln läßt, sein Posa. In den Räubern und Fiesko waren die idyllischen und heroischen Leidenschaften mit einander vermischt in gestaltlosem Wechsel, sie bekämpften sich gegenseitig und gingen beide zu Grunde. In Kabale und Liebe löste sich die Liebe los von allen Begierden heroischer Art und trat für sich auf als die einzig geltende Leidenschaft, die nur im Widerstande gegen die Lebensverhältnisse der Welt zur heroischen und tragischen Größe emporsteigt: damit begab sich die Tragödie von selbst in die bürgerliche

Sphäre. Im Don Karlos werden Freundschaft und Liebe beide einem geschichtlichen Weltzwecke geopfert: damit erhebt sich die Tragödie von selbst aus der bürgerlichen Sphäre zur historischen. Diese Tragödie ist das Selbstbekenntniß des Dichters, wie er in jener Krisis begriffen ist, deren Schluß die Resignation ausspricht. Sie beruht so wenig auf eigenen Charakteren, daß sie vielmehr den Charakter des Dichters in einem Wendepunkte seiner Empfindungsweise nicht blos abspiegelt, sondern nach demselben sich verändert und gleichsam die Entwicklungsphase ihres Dichters begleitet und mitmacht. Das bezeugt uns Schiller selbst in seinen Briefen über Don Karlos.

Den Ausgangspunkt der Tragödie bilden Liebe und Freundschaft, die beide geopfert werden sollen dem geschichtlichen Ideale, welches den Zielpunkt der dramatischen Handlung ausmacht. Es soll uns ein Charakter vorgeführt werden, der durch alle äußern und innern Bedingungen bestimmt ist, eine große geschichtliche Aufgabe zu lösen, und nur durch eine einzige Leidenschaft davon zurückgehalten wird; dieser Charakter soll dargestellt werden, wie er sich von jener Leidenschaft reinigt und sein persönliches Glück freiwillig seinem großen Zwecke aufopfert. Das war des

Dichters ausgesprochene Absicht. Der Geist der Resignation schwebt über dem Ganzen. Alles Idyllische tritt in den Schatten und ist bestimmt, verlassen zu werden. Die Tonart gleichsam, aus der die Tragödie spielt, ließe sich mit den ersten Worten derselben aussprechen: „die schönen Tage von Aranjuez sind nun zu Ende!“ —

Was aber konnte den Infanten von Spanien, den Sohn Philipps II. vermögen, weltbeglückende Pläne zu fassen, eingeschränkt aufs äußerste wie er war durch den politischen, geistlichen, häuslichen Despotismus seines Vaters? Diese Ideale mußten früh in die Seele des Prinzen niedergelegt sein; dazu fand der Dichter keinen andern Weg als die Freundschaft. Das geschichtliche Ideal von Fürstengröße und Völkerglück und Welterneuerung wird in seinem Ursprunge vorgestellt als ein enthusiastischer Freundschaftsentwurf, den zwei Jünglinge träumen, den ein Enthusiast entzündet in der Seele des Königssohnes, der bestimmt ist, den ersten Thron der Welt einzunehmen. Dem Königssohne gegenüber steht dieser Freund unter ganz andern Lebensbedingungen: eine ursprünglich idealische Seele, die sich früh mit großen Entwürfen herumträgt, unter der Zucht eines Ordens

sich gewöhnt, ihre persönlichen Neigungen dem Gemeinzweck zu unterwerfen, durch Welterfahrungen und Reisen die menschlichen Zustände kennen lernt, und die Welt überall mit der Einbildungskraft des Optimisten betrachtet, der an das Gute in der Welt und darum an das Beste im Menschen glaubt. Thatenlustige Kühnheit und männliche Lebenserfahrung begleiten diese jugendliche Phantasie und geben ihr einen gewissen Ausdruck von Besonnenheit und Reife, ohne sie in ihren glücklichen Entwürfen zu stören. Aus solchen Bedingungen, die sich zum Charakter eines Weltbürgers vereinigen, entspringt in der Phantasie Schillers der Malteserritter Marquis Posa. Anfänglich neben Karlos gestellt als eine Hilfsfigur, die der Dichter braucht, um das geschichtliche Ideal in dem Königssohne zu befestigen und zu erhalten, reizt dieser Posa, je mehr er sich entfaltet, um so mehr die Phantasie seines Dichters. Der Weltbürger fesselt sie mächtiger als der Infant, sie findet hier ihr wahlverwandtes Ebenbild, und der Dichter folgt dieser seiner Theilnahme, diesem seinem poetischen Bedürfnisse, d. h. sich selbst mehr als dem Project seiner Tragödie. Die Hilfsfigur wird unwillkürlich zur Hauptfigur; gegen die ursprüngliche Anlage des

Stücks tritt Karlos zurück und Posa in den Mittelpunkt des Ganzen. Braucht es einen stärkern Beweis, noch dazu unterstützt durch Schillers eigenes Zeugniß: daß es der Dichter ist, der in seinen dramatischen Charakteren sich abbildet, daß diese Tragödie sein Selbstbekenntniß bildet?

In der That trägt dieser Posa durchgängig die Spuren einer Phantasie, die eben erst das Arkadien der Natur verlassen, eben erst den ernsten Schauplatz der Geschichte betreten hat. Die Natur hat er hinter sich, aber das Arkadien hat er behalten. Er überträgt das Idyll der Natur auf die geschichtliche Welt, auf die Zukunft der Menschheit. Aber diese Naturform paßt nicht auf die Geschichte: weder ist das Ziel der Geschichte die bloße Weltbeglückung, noch weniger läßt sich dieses Ziel, wenn es überhaupt möglich wäre oder auch nur wünschenswerth, plötzlich erreichen und wie mit einem Schlage. Und Posa will beides. In diesem Sinne beurtheilt, ist das geschichtliche Ideal Posas wirklich „eine sonderbare Schwärmerei". Man wende mir nicht ein, daß er selbst erklärt: „das Jahrhundert ist meinem Ideal nicht reif, ich lebe ein Bürger derer, welche kommen werden!" Ein Anderes ist was er sagt, ein Anderes

was er thut. Er erklärt es dem Könige gegenüber. Er findet in seiner Politik Gründe, dem Könige gegenüber sich bis auf einen gewissen Grad zurückzuhalten, oder er wäre mehr als unklug; er findet in seiner Phantasie den ihr natürlichen Reiz, seinen Contrast mit dem Jahrhundert zu genießen, indem er sich mit Selbstgefühl auf die Höhe der Zukunft stellt, oder er wäre nicht der idyllische Weltbürger.

Gesetzt aber auch, ein solcher Weltplan, wie Posa im Sinn hat, wäre möglich, so wäre er nicht der Mann, diesen Plan auszuführen. Denn die Ausführung hinge davon ab, daß die richtigen, die einzig möglichen Mittel ergriffen werden mit fester Hand, ohne jede Schwankung. Posas ganzer Plan ist in seiner politischen Aussicht auf Karlos gestellt, der ihn verwirklichen soll als der Erbe des mächtigsten Reiches; der ganze Plan beruht auf dieser Freundschaft zwischen dem Weltbürger und dem Infanten. Es dürfte also nichts geschehen, das Karlos auch nur einen Augenblick irre machen könnte an seinem Posa; am wenigsten dürfte es Posa selbst verschulden. Aber die Phantasie Posas ist mächtiger als sein Plan, und seine Phantasie ist zu jung und zu beweglich, um der Macht eines unberechneten und verführerischen

Augenblicks zu widerstehen. Dieser Posa hat noch etwas mitgenommen vom Fiesko. Der ganze Plan scheitert an einem Moment, der Posas Phantasie überwältigt. — Der König will den Malteserritter sprechen. Von Sorgen gequält, die weniger den König als den Menschen betreffen, aufgeregt im Innersten von der Angst um die Treue der Königin, erschüttert von der Furcht eines Verlustes, der ihn beschimpft, fühlt sich der Monarch in einer ungewöhnlichen, bangen Stimmung, wo ihm das Menschliche näher steht als sonst. Er dürstet nach einem Menschen, nach einem Freunde, dem er ganz vertrauen könnte. Unter seinen Höflingen findet er keinen. Er findet keinen, an dessen Uneigennützigkeit er glaubt. Die Lerma, Domingo, Alba sind ihm unheimlich geworden. Da liest er auf seinen Gedächtnißtafeln den Namen Posa: ein Mann, der dem Staate Dienste von Wichtigkeit geleistet und nie einen Lohn begehrt hat, den tapfersten Ritter von Malta, der die Feste St. Elmo gegen Soliman vertheidigte und der letzte war, der sie verließ. Die Granden kennen den Mann, jeder redet zu seinem Ruhme. Alles das reizt in der Stimmung, worin er ist, die Phantasie des Königs. Posa könnte der

Mann sein, den er sucht, den er braucht. Ein ungewöhnlicher Mensch ist er gewiß und gewiß ein uneigennütziger Charakter. Was der König von menschlicher Theilnahme und, ich möchte sagen, poetischer Aufmerksamkeit für einen Menschen aufzuwenden hat, richtet sich in diesem Augenblick mit begieriger Spannung auf diesen Posa. Und in dieser Stimmung tritt Posa vor den mächtigsten König der Christenheit. Unwillkürlich ergreift ihn die Macht des ungewöhnlichen Augenblicks, der Reiz dieses ungeheuern Contrastes: daß er, der Weltbürger, dem größten Despoten der Welt gegenübersteht in einer Nähe, die der König selbst eine vertrauliche sein läßt. Unwillkürlich empfindet er die seltene, gehobene Siimmung des Monarchen, die sich ihm unwillkürlich mittheilt. Immer erfüllt von seinen Idealen, immer erfüllt von dem Bilde eines Fürsten, der mit mächtiger Hand ausführen könnte was er denkt, sieht er sich jetzt mit einemmal vor dem Manne, der sagen kann: „in meinem Reiche geht die Sonne nicht unter!" Das ist der Augenblick, der seine Phantasie überwältigt. Nichts sieht diesem Posa ähnlicher als daß er sagt: „ich bitte mich zu entlassen, Sire! Mein Gegenstand reißt mich dahin. Mein Herz ist voll

— der Reiz zu mächtig, vor dem Einzigen zu stehen, dem ich es öffnen möchte." Und sein Gegenstand reißt ihn wirklich dahin. Er öffnet dem Könige sein Herz. Und Philipp findet was er sucht: einen Menschen, der ihm beides zeigt, vollkommene Uneigennützigkeit, denn er will nichts von ihm haben, vollkommenes Vertrauen, denn er hat ihm seine innersten Gedanken offenbart. Diesen Menschen kann er nur fürchten oder lieben. Das Vertrauen entwaffnet seine Furcht. Er will ihn lieben, er soll sein Freund werden, in seine Hände legt Philipp seine geheimsten Sorgen, die Ehre und das Schicksal seines Hauses. „Der Ritter wird künftig ungemeldet vorgelassen." „Das Zeichen meiner königlichen Gunst soll hell und klar auf seiner Stirne leuchten." — Dieser Moment hat Posas ganze Stellung verändert. Jetzt steht er mit einemmale selbst dem Könige am nächsten und näher als Karlos. Jetzt kann er selbst der mächtige Mann werden, der sonst nur Karlos sein könnte. Jetzt kann er ausführen was er entworfen, und auf dem kürzesten Wege — durch den König selbst. Seine Phantasie ist erfüllt und gehoben von dieser plötzlichen Größe, die seine Pläne begünstigt: „ich führe seine Siegel

und seine Alba sind nicht mehr!" — In diesem Augenblick tritt Karlos in den Schatten. Posa wählt zwischen sich und dem Infanten, zwischen seiner Politik und seiner Freundschaft, und es gibt in seiner Seele einen Moment, wo er der Freundschaft seine Politik vorzieht. Er sagt dem Freunde nichts von seiner Unterredung mit dem Könige, nichts von seinen Absichten: er hüllt sich in ein geheimnißvolles, dem Freunde unheimliches Dunkel; er handelt allein ohne den Freund, und Karlos, der sich von Posa verlassen glaubt — dem einzigen, dem er sich ganz hingab — vertraut sich jetzt der Fürstin Eboli an, die ihn verrathen. Jetzt scheint er verloren durch Posas mittelbare Schuld. Soll er gerettet werden, so scheint nur ein einziger Ausweg möglich: Posa muß in den Augen des Königs der Schuldige werden, er muß scheinen was Karlos gegenüber der Königin ist, er muß sich für den Freund opfern und im Freunde für seine Ideale. Und das war von jeher das eigentliche Ziel, das ihm immer vorgeschwebt hat, das er jetzt schnell und leidenschaftlich ergreift: für etwas Großes zu sterben. Dieser unbestimmte Drang, für eine große Sache in den Tod zu gehen, hat den Jüngling von Alcala nach

Malta getrieben auf die Höhe von St. Elmo, und treibt ihn jetzt dazu, sich schnell und ohne Besinnung zu opfern. Er stirbt für Karlos, seinen Freund, und denkt dabei an Flandern und Brabant. Es war nicht nöthig, daß er starb, aber es war im Sinne des Dichters richtig; der Opfertod war für Posas Phantasie unwiderstehlich. Die Königin hat ihn durchschaut, wenn sie Posa gegenüber erklärt:

„Sie stürzten sich in diese That, die Sie
Erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht.
Ich kenne Sie, Sie haben längst darnach
Gedürstet. Mögen tausend Herzen brechen,
Was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet.
O jetzt — jetzt lern' ich Sie verstehn! Sie haben
Nur um Bewunderung gebuhlt."

Und Posa muß sich betroffen gestehen: „Darauf war ich nicht vorbereitet." Eben so richtig sieht Philipp, daß es Karlos nicht allein war, für den Posa gestorben. In dem Munde dieses „Menschenkenners" will Schiller sein eigenes Urtheil von dem Helden des Stückes niedergelegt haben:

„ — Und wem bracht' er dies Opfer?
Dem Knaben, meinem Sohne? Nimmermehr.

Ich glaub' es nicht; für einen Knaben stirbt
Ein Posa nicht. Der Freundschaft arme Flamme
Füllt eines Posa Herz nicht aus. Das schlug
Der ganzen Menschheit. Seine Neigung war
Die Welt mit allen kommenden Geschlechtern."

Posa stirbt nicht wie ein Cato. Er stirbt für das Ideal einer geschichtlichen Welt, die er idyllisch träumte. Aber für eine idyllische Phantasie mit ihrer Natursehnsucht nach dem Glück, auch wenn sie noch so heroisch aufstrebt, behält das Leben immer seinen Reiz. Und so scheidet Posa nicht mit stoisch-kalter Entsagung abgewendet von der Welt, sondern mit einem schmerzlich-wehmüthigen Blick auf das Leben. So lautet sein letztes Selbstbekenntniß, womit der dem Tod Geweihte die Königin verläßt:

„O Königin — das Leben ist doch schön!"

IX.

In seiner „Resignation“ hat Schiller das natürliche Ideal dem geschichtlichen, das idyllische Glück der menschlichen Größe geopfert. In seinem Posa hat er dieses Opfer tragisch bestätigt. Seine Phantasie wandert aus auf den Schauplatz der Weltgeschichte, wo sich die großen Geschicke der Menschheit erfüllen. Aber wie Posa mit dem Bekenntnisse in den Tod geht: „das Leben ist doch schön!“ — so schaut diese Phantasie noch einmal zurück auf die Jugendideale, die sie verlassen: auf die vergötterte Natur, von der sie jetzt den letzten schmerzlichen Abschied nimmt. Die vergötterte Natur ist nicht mehr des Dichters eigene Empfindung, die

ihn beherrscht, nicht mehr sein Glaube, sondern sie steht schon weit von ihm ab in geschichtlicher Ferne. Sie ist ein fremder, vergangener Glaube, den er selbst nicht theilen kann noch will, aber noch fühlt er seinen Zauber wie eine Jugenderinnerung und mit dieser Abschiedsstimmung preist er das Weltalter glücklich, das in jenem Glauben leben und die Natur vergöttern durfte: das sind die Götter Griechenlands in der Phantasie Schillers!

Dieses Gedicht ist kein Hymnus auf das Heidenthum, wie man es übel verstanden hat, es ist vielmehr eine Elegie: jeder Ton darin ist ein Klagelaut. Der Dichter selbst wird nicht froh im Genusse der griechischen Schönheit; bei jeder Vorstellung der griechischen Götterwelt fühlt er zugleich, daß sie nicht mehr ist, nicht mehr sein kann. Was ihn innerlich bewegt, ist nicht die befriedigte Anschauung jener glücklichen Ideale, sondern es ist der Contrast zwischen jener Welt und der seinigen, zwischen dem Jetzt und dem Damals: „wie ganz anders, anders war es da, da man deine Tempel noch bekränzte, Venus Amathusia!“ Dieser Contrast, elegisch empfunden, bildet den Grundton des ganzen Gedichts. Wer diesen Contrast so lebhaft fühlt und die vergötterte

Natur mit der entgötterten vergleicht, um nur den Contrast beider hervorzuheben und sich selbst immer schärfer fühlbar zu machen: selbst wenn er noch so schmerzlich jenen Gegensatz empfindet, noch so sehnsüchtig die Griechen glücklich preist, der hat die Unschuld und das Paradies dieses Glaubens längst verloren. Die Götter Griechenlands sind ein Gedicht nicht vom Paradiese des Heidenthums, sondern vom verlornen Paradiese desselben. Mit einem spätern Ausdrucke Schillers möchte ich sagen: „Die Grundempfindung in den Göttern Griechenlands ist nicht „naiv“, sondern „sentimentalisch“. Nicht der Genuß der griechischen Götterwelt, sondern die Sehnsucht darnach und das Bewußtsein ihres Verlustes erfüllt und stimmt die Phantasie des Dichters. Was ihn gewinnt, das ist weniger die religiöse als vielmehr die ästhetische und künstlerische Eigenthümlichkeit dieser Götterwelt: nicht der Glaube, sondern die Phantasie, die sich in diesen Gebilden verkörpert. Das Religiöse und specifisch Heidnische ist hier nebensächlich und secundär. Und was ist die Hauptsache? Schiller findet oder glaubt in jener vergangenen Phantasiewelt zu finden, was er selbst aus eigenstem Drange vergebens gesucht hat: ein vollkommenes Idyll,

dargestellt und vollendet in heroischen Charakteren, ein heroisches Idyll, ein glückliches Heroenthum! Diese Vereinigung des Idyllischen und Heroischen, worin sich beide vollenden, war damals ein Gegenstand seiner innersten Sehnsucht; sie wurde später eine bewußte Aufgabe seiner Kunst. Darum machte Schiller jetzt aus den Göttern Griechenlands eine Elegie; darum wollte er später den Herkules zum Gegenstand eines Idylls machen, er wollte darin selbst die Aufgabe lösen, die er in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung dem Künstler stellt: „er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurück kann, bis nach Elysium führt." Auf das Arkadien hat er bereits Verzicht geleistet. Er sehnt sich nach der Welt, wo die Helden idyllisch leben, wo die Götter menschlicher noch waren und die Menschen göttlicher. Und die Götter Griechenlands sind das Selbstbekenntniß dieser Empfindung. Man kann aus dem Gedichte selbst deutlich erkennen, daß diese Empfindung in Schiller die erste und mächtigste ist. Wo ihm in der Betrachtung der griechischen Götterwelt jene Vermählung des Idyllischen und Heroischen in größter, gleichsam dramatischer, Lebensfülle entgegen-

kommt, da wird seine Dichterkraft ganz von dieser verwandten Vorstellung erfüllt, da schweigt auf einen Augenblick die Elegie, und das Gedicht wird in diesem Augenblicke wirklich zum Hymnus. Wie ein plastisches Bild stellt er die Erscheinung vor sich hin, selbst hingerissen und beglückt von dem Bilde des idyllisch-heroischen Lebens, das sich in seiner Kraft und Mannichfaltigkeit vor ihm entfaltet. Die lebendigsten und feurigsten Momente in den Göttern Griechenlands, die den Dichter selbst in den Vollgenuß seiner poetischen Kraft bringen, sind die Spiele und die Dionysien!

Eure Tempel lachten gleich Palästen,
Euch verherrlichte das Heldenspiel
An des Isthmus kronenreichen Festen,
Und die Wagen donnerten zum Ziel.
Schön geschlung'ne, seelenvolle Tänze
Kreisten um den prangenden Altar,
Eure Schläfe schmückten Siegeskränze,
Kronen euer duftend Haar.

Des Evoe munt'rer Thyrsusschwinger
Und der Panther prächtiges Gespann
Meldeten den großen Freudebringer,
Faun und Satyr taumeln ihm voran;

Um ihn springen rasende Mänaden,
Ihre Tänze loben seinen Wein,
Und die Wangen des Bewirthers laden
Lustig zu dem Becher ein.

Es begreift sich wohl, wie Schiller aus innerstem, rein menschlichem Bedürfniß sich sehnte nach der glücklichen Vereinigung des Idyllischen und Heroischen. Diese Vereinigung durfte ihm in der That als ein begehrenswerthes Jenseits seiner Phantasie erscheinen. Denn die eigene Phantasie, wie sie einmal gestimmt war, lebte eigentlich in dem Contraste beider, den sie in immer neuen Formen tragisch aus sich hervorgehen ließ. Das ist ein hervorstechender Zug seiner poetischen Eigenthümlichkeit überhaupt, der ihn niemals verlassen hat. Er kann das Heroische nicht ohne das Idyllische vorstellen, er muß beides vereinigen, entgegensetzend und ergänzend. Erst so vollendet und erfüllt sich ihm das poetische Gemälde. Dieser Contrast, der zugleich eine Ergänzung bildet, ist und bleibt seiner poetischen Empfindungsweise wahlverwandt. Mit Vorliebe wählt er sich Stoffe und Charaktere, die jenen Contrast enthalten; wenn sie ihn nicht enthalten, so dichtet er dem Heroischen das Idyllische hinzu. So dichtet er zum

Wallenstein und Octavio Max und Thekla, zwei glücklich Liebende auf dem finstern Schauplatz feindseliger und zerstörender Mächte. So ist Hero und Leander für diese Phantasie ein wahlverwandter Gegenstand, zwei glücklich Liebende, aber zwischen ihnen der Hellespont: „der hat nie das Glück gekostet, der die Frucht des Himmels nicht an des Höllenflusses schwarzem, schaudervollem Rande bricht!" — Ein idyllisch-weiblicher Charakter, dem eine Heldenaufgabe gestellt ist, eine Heldin, die mitten im Siege entwaffnet wird von einer rein weiblichen Empfindung: wie die Jungfrau von Orleans. Oder eine Königin, wie Maria Stuart, die mit allen Talenten und Leidenschaften einer weiblichen Natur zu weiblich ist für eine Königin, die nur bezaubern kann, aber nicht herrschen, und nur im Leiden heroisch wird.

X.

Doch kehren wir zurück zu den Göttern Griechenlands und zu dem Selbstbekenntniß, das sich in der Grundstimmung dieses Gedichts ausspricht. Der schmerzlich empfundene Contrast besteht zwischen dem Jetzt und dem Damals, zwischen der schönen Welt in der Phantasie eines vergangenen Zeitalters und der wirklichen Welt in dem Verstande der Gegenwart. Es ist ein doppelter Contrast, der in diesem Gedichte die Empfindung Schillers durchdringt, und der sich uns ergibt, wenn wir die letztere zergliedern. Die griechische Welt im Gegensatz zu der unsrigen: das ist der erste Contrast, mit dem das Gedicht beginnt. Und daraus folgt unmittelbar der andere.

Die griechische Welt gilt dem Dichter als die reine Phantasiewelt, und so entsteht ihm der weitergreifende Gegensatz zwischen Phantasie und Wirklichkeit überhaupt, zwischen Poesie und Leben. Das ist der zweite Contrast, mit dem das Gedicht endet: „Was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehen!“ So wird der Dichter offenbar dieses unsterbliche Leben in der Phantasie, in der Dichtung, in der Kunst ergreifen und sich abwenden elegisch oder ironisch, wie es seine Stimmung mit sich bringt, von der Gegenwart und dem wirklichen Leben? Wie er einst die Natur der geschichtlichen Welt kraftvoll entgegengesetzt, so wird er jetzt die Poesie dem Leben entziehen und damit sein eigenes Leben abtrennen gleichgültig und erfolglos von dem seines Geschlechts? Er soll im Ernste der Kunst seinen Glauben an die Geschichte opfern? Nein! In der Seele dieses Dichters kann dieser Zwiespalt keine bleibende Stimmung sein: sie wird den Künstlerberuf in des Wortes höchstem Sinne vereinigen mit dem Glauben an die Geschichte, der die Gegenwart nicht von sich ausstößt. Er wird als ein großer Künstler das menschliche Leben selbst als eine Aufgabe für die Kunst betrachten, als einen Gegenstand, den die Kunst gestalten und

bilden soll, er wird die Gegenwart nicht beklagen, sondern entzücken, veredeln, über sich selbst erheben. Die wahre Kunst richtig verstanden und richtig begrenzt, will nichts anderes als die Schönheit, die den Menschen fähig macht für das Höchste. In der großen Erziehung des Menschengeschlechts, die wir Weltgeschichte nennen, ist die Kunst die Bildnerin, die jeden Fortschritt menschlicher Gesittung bedingt, begünstigt, vollendet. Er wird der Künstler sein, der als ein Vorbild für Alle den poetischen Beruf mit dem geschichtlichen vereinigt und nach den Worten handelt, die er selbst den Künstlern zuruft: „der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie! sie sinkt mit Euch, mit Euch wird sie sich heben; der Dichtung heilige Magie dient einem weisen Weltenplane, still lenke sie zum Oceane der großen Harmonie!“

Mit diesem Bekenntniß schließt Schiller seine poetischen Wanderjahre: es ist das Selbstbekenntniß des Künstlers! Nur ein Jahr liegt zwischen diesem Bekenntniß und den Göttern Griechenlands; und in diesem einen Jahre hat sich seine Weltanschauung mit der Geschichte und der Gegenwart ausgesöhnt und den letzten Mißklang, der sie noch störte, harmonisch gelöst.

Die Götter Griechenlands enden mit der Klage über die vergangene Schönheit, über die verödete Welt. Und die Künstler beginnen mit einem Triumph über die lebende Schönheit und preisen das jüngste Werk der Geschichte als das gelungenste. Dort heißen die letzten Worte: „Ja, sie kehrten heim und alles Schöne, alles Hohe nahmen sie mit fort, alle Farben, alle Lebenstöne, und uns blieb nur das entseelte Wort!“ — Und hier lautet das erste: „Wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige stehst du an des Jahrhunderts Neige in edler stolzer Männlichkeit, mit aufgeschloss'nem Sinn, mit Geistesfülle, voll milden Ernst's, in thatenreicher Stille, der reifste Sohn der Zeit!“

Um die ganze Entwicklung gleichsam zu messen, welche Schiller in dem Decennium seiner Wanderjahre durchlebt und in seinen poetischen Selbstbekenntnissen abgespiegelt hat, vergleichen wir den Anfangspunkt mit dem Ende: Sein erstes Selbstbekenntniß sind die Räuber, sein letztes die Künstler! Dort heißt das erste Wort: „mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säculum!“ Hier lautet das erste: „wie schön, o Mensch, mit deinem Palmenzweige, stehst du an des Jahrhunderts Neige!“

So groß ist der Abstand zwischen dem damaligen und dem jetzigen Dichter. In allen Poesien dieser stürmischen Zeit hat Schiller sich selbst gesucht, darum waren diese Poesien Selbstbekenntnisse: er hat sich vergebens gesucht im Weltstürmer Moor, im Weltbürger Posa, und zuletzt hat er sich wirklich gefunden im Künstler. Jetzt geht der Dichter im Künstler auf, und dieser sucht allein die Schönheit. Aus dem Dichter wird der classische Künstler, der, was er angreift, erhebt und veredelt. Durch das Maaß der Schönheit hat er die Größe gemildert und in jedem Worte bewährt, was ihm sein großer Freund in die Ewigkeit nachgerufen: „und hinter ihm im wesenlosen Scheine lag was uns alle bändigt — das Gemeine!"

XI.

Ich suche nach einem letzten Selbstbekenntniß, das uns den Dichter ganz darstellt, wie er gewesen und geworden ist, das dem Dämon Schillers so ähnlich ist, als seine Büste von Dannecker, und ich finde keines, das die im Künstler befriedigte Dichterkraft großartiger ausspricht, als was er kurze Zeit vor seinem Tode gedichtet: das Bekenntniß der Poesie in der Huldigung der Künste. Es sind dieselben Worte, die unsere erhabene Großfürstin der Büste des Dichters mitgegeben hat, dem die Kaiserliche Frau einen Raum geweiht im Fürstenschlosse von Weimar:

Mich hält kein Raum, mich fesselt keine Schranke,
Frei schwing' ich mich durch alle Himmel fort,
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt in Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborg'nen schafft,
Muß mir entsiegelt und entschleiert werden,
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft.
Doch Schön'res find' ich nicht, so lang ich wähle,
Als in der schönen Form die schöne Seele!

Druck von Gebrüder Katz in Dessau.

Schiller als Philosoph.

Vortrag

gehalten in der Rose zu Jena.

Von

Dr. Kuno Fischer,

ordentl. öff. Prof. der Philos. an der Gesammtuniversität zu Jena.

Neue Ausgabe.

Leipzig.

Fues's Verlag (R. Reisland).

1868.

Seiner Königlichen Hoheit

dem

Großherzog von Sachsen-Weimar

Karl Alexander

ehrfurchtsvoll und unterthänigst

gewidmet

von

dem Verfasser.

Vorrede.

Der Gegenstand dieser Schrift hat mich seit lange im Stillen als eine Aufgabe beschäftigt, die ich mir vornahm, zu günstiger Stunde zu lösen. Die wiederholte Lectüre von Schillers philosophischen Abhandlungen hatte mich überzeugt, daß diese Geistesarbeit in doppelter Rücksicht geschätzt werden müsse, einmal als ein höchst wichtiger Beitrag zur Entwicklung der deutschen Philosophie in dem Ideengange, den sie seit Kant genommen, und dann zugleich als ein Schlüssel selbst zum tieferen Verständnisse des Dichters. In der einen Rücksicht wird die Geschichte der Philosophie anerkennen, daß Schiller der Erste

war, der Kants Entdeckungen im ästhetischen Gebiet weiterführte, daß ohne ihn eine Kluft sein würde zwischen den ästhetischen Begriffen der kritischen Schule und der romantischen in ihrer wohlbegründeten Richtung, zwischen Kant und Schelling. In der zweiten Rücksicht stehen Schillers ästhetische Begriffe in einer so nahen und unmittelbaren Verwandtschaft zu seinem poetischen Genie, daß dieses am hellsten beleuchtet wird durch jene. Was Schiller als Dichter war und sein wollte, spricht sich am deutlichsten aus in Schiller als Philosophen. Und weil sich diese beiden Werthe, der historische, der auf die Geschichte der Philosophie, und der poetische, der auf die Bildung des Dichters hinweist, in den ästhetischen Aufsätzen Schillers vereinigen, darum gebührt den letzteren eine abgesonderte, monographische Darstellung, die ich zu geben hier versucht habe.

Die willkommene Stunde zu meinem Thema bot sich dar, als ich in dem verflossenen Winter aufgefordert wurde, einen Vortrag in unserer Rose zu halten. Natürlich konnte ich in dem gemessenen Zeitraum nur die Hauptpunkte hervorheben, und auch diese kaum so ausführlich, als es dem Gegenstande gemäß schien. Die mündliche Darstellung konnte weder umfassend noch vollständig sein; die schriftliche

sollte beides werden. Ich habe der letztern die Form des Vortrags bewahrt, obwohl ich ihren Umfang um das Doppelte vergrößern mußte. Wie ich den Gegenstand in dieser Schrift vortrage, wird man finden, daß ich den ganzen Zusammenhang desselben bis in seine kleinsten Theile vor Augen gehabt habe. Und wenn ich andeuten darf, was dem tieferblickenden Leser in der Schrift selbst nicht entgehen wird, so habe ich nicht allein Schillers philosophische Ideen umfassend darstellen, sondern durch diese Darstellung das Problem kenntlich machen wollen, das unserer Poesie, insbesondere der dramatischen, ihren eigenthümlichen Charakter giebt. Diese fruchtbare Ansicht läßt sich an Schillers dramatischen Werken am besten gewinnen, am deutlichsten aber formuliren, wenn man in seine ästhetischen Philosopheme eindringt.

Ich habe keine Gelegenheitsschrift beabsichtigt. Indessen ist diese Schrift unwillkürlich eine solche geworden. Wir feiern in den nächsten Wochen das dritte Säcularfest unserer Universität, und im nächsten Jahre den hundertjährigen Geburtstag des Dichters. Schiller hat zu den Lehrern dieser Universität gehört; seine Philosophie ist eine Frucht seines

akademischen Lebens in Jena; in unserer Mitte ist die Stätte, die das bedeutendste dramatische Werk der deutschen Poesie entstehen sah. Unter den großen und unvergleichlichen Erinnerungen, welche diese Tage lebhafter hervorrufen, und die dem Jubelfeste unserer Universität die Theilnahme der Welt zuwenden, ist die Erinnerung an Schiller eine der größten. In diesem Sinne möchte ich mit meiner Schrift zugleich Schillers Gedächtniß beim Jubiläum Jena's feiern.

Jena, den 24. Juni 1858.

Kuno Fischer.

Inhalts-Verzeichniß.

Zum Zweitenmale wird es mir vergönnt, an diesem Orte zu reden, und ich kehre mit Freuden zu dem Gegenstande zurück, den ich das erstemal hier darstellen durfte. Bedarf diese Einförmigkeit in meinem Thema einer Entschuldigung, so übernehme ich gern das Geständniß, daß mir dieser Gegenstand wie wenige am Herzen liegt. Aber nicht auf meine Vorliebe allein, die ihre Grenze kennt, will ich die wiederholte Betrachtung des großen Dichters gründen. Mir scheint, daß die Kenntniß der Dichter, die ein Volk aus sich geboren hat, ich meine der großen Dichter, ein sehr wesentlicher Bestandtheil, ja ein Kennzeichen der nationalen Bildung ist oder sein sollte. Wenigstens so war es bei dem classischen Volke der Welt. Die großen Dichter sollen nicht blos in berühmten Namen und ehernen Standbildern

der Nachwelt gegenwärtig sein, sondern aufgenommen zugleich in das begeisterte Andenken und abgebildet gleichsam in dem ebenbürtigen Verständnisse der Menschheit sollen sie fortleben von Geschlecht zu Geschlecht. Je genauer und vollkommener man sie versteht, um so besser und würdiger wird man sie genießen.

Nun gilt meine heutige Betrachtung zwar demselben Manne, als die frühere, aber einer ganz anderen Gestalt seines geistigen Lebens, einem neuen, von jenem frühern sehr verschiedenen Stadium seiner Entwicklung. Mit seiner Jugendperiode verglichen, ist diese Entwicklungsphase Schillers bei weitem weniger bekannt, für die Meisten bei weitem weniger reizend. Der populärste der deutschen Dichter im edelsten Sinne des Worts ist in diesem Abschnitte seines Lebens der Menge so gut als verborgen. Waren es vorher die stürmischen Selbstbekenntnisse eines gährenden Dichtergeistes, so sind es jetzt die einsamen Meditationen eines in sich gekehrten, philosophischen Kopfes. War es damals der dramatische Dichter, der durch seine mächtigen Gebilde die Herzen erschütterte und weit hinaus bewegte, so ist es jetzt in demselben Geiste eine Werkstätte ganz anderer Art, in die wir uns einführen wollen: es ist das

Stillleben des Denkers, es ist das einsame Studirzimmer des Professors, der in akademischer Muße seinem Künstlerberufe nachdenkt, seine Künstlernatur, als ob sie nicht seine Natur, sondern sein Gegenstand wäre, erforschend betrachtet, diese Betrachtungen wissenschaftlich zurechtlegt und entwickelt und daraus zugleich einen neuen Inhalt gewinnt für seine akademischen Vorträge. Waren es damals die Lehr- und Wanderjahre des Dichters im schnellen Wechsel der Schicksale, die ihn heimatlos machen und unstet umhertreiben, so ist es jetzt die zurückgezogene, stille, wohlthuende Ruhe des akademischen Lebens, die seine Meisterschaft vorbereitet.

Und daß dieses Katheder, auf dem Schiller philosophirt hat, hier in Jena war, daß Jena die Vaterstadt ist dieser Ideen, daß wir uns in diesem Augenblicke selbst an dem Orte befinden, wo Schiller oft mit gleichdenkenden Freunden zusammenkam — das gibt seinen Gedanken eine für uns heimliche Nähe und erhebt unsere Theilnahme zu einem geweihten Andenken: „die Stätte, die ein guter Geist betrat, ist eingeweiht, nach hundert Jahren klingt sein Wort und seine That dem Enkel wieder.“

I.

Schiller als Philosoph! Ich könnte dafür auch sagen: Schiller als Akademiker oder als Professor zu Jena, wenn wir davon absehen wollen, daß seine erste akademische Thätigkeit geschichtlichen Vorlesungen zugewendet war. Seine philosophischen Arbeiten, die vorzugsweise diesen Namen verdienen, umfassen etwa fünf Jahre von dem letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts. Zählen wir die Jahre, wo sie in Zeitschriften — zuerst der neuen Thalia, dann den Horen — öffentlich erschienen, so begreifen sie die Jahre von 1792 bis 1796. Ein Jahr vor dem letzten Jahrzehnt beginnt Schiller sein akademisches, bald durch Krankheit vielfach unterbrochenes und gehemmtes, Leben. Mit dem Ende des Jahrhunderts geht er nach Weimar.*)

Um den kurzen Zeitraum seines wissenschaftlichen Arbeitens näher zu begrenzen und die abgrenzenden Punkte nicht blos durch Jahreszahlen zu bestimmen, sondern durch geistige Charaktere, so finden wir jenseits

*) December 1799.

und diesseits des Philosophen den Dichter: jenseits die poetischen Wanderjahre mit ihren Selbstbekenntnissen, diesseits die poetische Meisterschaft mit ihren classischen Werken. Das letzte dramatische Gedicht, das der philosophischen Periode um einige Jahre vorausgeht, ist Don Carlos; das erste dramatische Gedicht, welches jener Periode unmittelbar folgt, ist Wallenstein. — Zwei Lehrgedichte bezeichnen noch genauer die Grenzen des philosophischen Zeitraums: am Eingange stehen die Künstler, am Ausgange jenes merkwürdige Gedicht, das Schiller „Ideal und Leben" genannt hat. Und diese beiden Gedichte charakterisiren auch innerlich die Grenzen, zwischen denen sein philosophischer Ideengang verläuft. Wenn sich Schiller in dem ersten Gedicht aus der Poesie gleichsam herausphilosophirt, so hat er sich in dem zweiten aus der Philosophie wieder herausgedichtet.

Es ist also eine Thatsache, die wir zunächst nur historisch berichten: daß Schiller durch eine Reihenfolge geschichtlicher und philosophischer Studien hindurch seinen Weg zur classischen Höhe der Poesie zurückgelegt hat. Und diese Thatsache allein sollte beweisen, daß Schillers akademische Jahre mit ihren philosophischen Untersuchungen zwar einen weniger

bemerkten und der öffentlichen Theilnahme mehr entrückten, aber zugleich höchst bedeutungsvollen Abschnitt auch seiner poetischen Entwicklung ausmachen. Ein Weg, der ein solches Ziel in einer so kurzen Zeit so sicher erreichen läßt, ist gewiß kein verlorner, wahrscheinlich nicht einmal ein Umweg gewesen. Dies mögen Diejenigen bedenken, die sich haben überreden lassen, Schillers Philosophie als einen Abfall von seinem Künstlerberufe oder gar als einen Beweis von dessen Unzulänglichkeit anzusehen. Auch wir halten die Philosophie nicht für die Schule der Dichter. Die Dichter, die aus einer solchen Schule gekommen sind, waren niemals die besten. In Schiller war es die Eigenthümlichkeit seines Dichtergenies, die ihn nöthigte, eine Zeitlang zu philosophiren, und nachdem er dieses Bedürfniß erfüllt, seine Ideen ausgebildet, seinen Geist damit gleichsam gesättigt hatte, so machte sich seine poetische Natur wieder Luft, und jener Ueberdruß selbst, den er zuletzt gegen das Philosophiren empfand, war nur das natürliche Widerstreben der zurückgehaltenen Dichterkraft, war die ursprüngliche Liebe zur Poesie, als seinem Element, die mit der Stärke des Heimwehs in ihm erwachte. Der Eifer, womit er anfänglich die Philosophie er-

griff, zeugt nicht gegen seinen poetischen Beruf. Die Abneigung, womit er sie am Ende verließ, beweist eben so wenig gegen seine philosophische Bedeutung. Er will sich klar werden über die Aufgabe des Künstlers, über das Wesen der Kunst: darum fängt er an zu philosophiren. Und er hört auf, sobald er dieses Ziel erreicht hat. Seine Jugendpoesie mündet geraden Wegs in die Philosophie, und geraden Weges führt ihn diese zurück in die Dichtung.

Auch die geistigen Verwandtschaften, die Schiller am Beginn und Ausgange dieses philosophischen Zeitraumes eingeht, bezeichnen den Charakter des letztern in einer sehr bedeutsamen Weise. Er steht zuerst unter dem Einflusse eines Philosophen, des größten, den die neuere Zeit aufzuweisen hat, dem sie einen völligen Umschwung ihrer wissenschaftlichen Denkweise verdankt. Schiller wird von diesem Einflusse nicht schülerhaft abhängig, aber mächtig ergriffen und angeregt. Und zuletzt ist es nicht mehr der Philosoph, der ihn anzieht, sondern ein Dichter, der größte der Welt nach den Alten und Shakespeare. Jetzt bewundert er von ganzer Seele diesen Dichter, den er vorher lieber vermieden als gesucht hat, dem er vorher sich fremd fühlte; jetzt erst hat er gelernt,

ihn zu verstehen und zu lieben. Zuerst wäre er beinahe der Schüler jenes Philosophen geworden; zuletzt wird er der Freund dieses Dichters. Der Philosoph ist Kant, der Dichter ist Goethe. Und zwischen diesen beiden so verschiedenartigen Geistern, von denen der eine die menschliche Natur mit kritischem Scharfsinn zerlegt, während sie der andere in ihrer Lebensfülle dichtet, steht Schiller in einer beweglichen Mitte: er durchmißt den geistigen Zwischenraum, der jene beiden trennt; er geht, indem er philosophirt, von Kant zu Goethe.

II.

Wir nehmen den Entwicklungsgang Schillers in dem Stadium des Uebergangs auf von den jugendlichen Dichtungen zu den philosophischen Meditationen. Dieses Verbindungs- und Mittelglied bildet ein Werk, das die beiden Charaktere der Dichtung und Philosophie in sich vereinigt: ein philosophisches Gedicht, das nach rückwärts gewendet den Schlußpunkt der poetischen Selbstbekenntnisse ausmacht und zugleich die Keime enthält, die in den wissenschaftlichen Arbeiten der nächsten Zeit reifen. Dieses Gedicht sind die Künstler. Offenbar liegt dem Gedichte schon ein philosophisches Bedürfniß zu Grunde, das sich aber noch in dichterischen Vorstellungen und

Bildern bewegt und befriedigt. Und darum bleibt das bedeutende und inhaltschwere Werk, so tiefsinnig es ist, zwischen Philosophie und Dichtung in einer unsichern Mitte schweben, die an manchen Stellen sogar die Form der Sprache verdunkelt. Es ist noch nicht empfangen unter dem Einfluß einer bestimmten Philosophie, aber der Geist, der dieses gedankenvolle Werk erzeugen konnte, der so mächtig ergriffen war von der Aufgabe der Kunst, so tief eindringen wollte in die Geheimnisse der Schönheit, mußte im höchsten Grade empfänglich sein für die Einwirkungen einer ihm gleichgestimmten Philosophie, wenn eine solche sich finden sollte.

Und sie hatte sich bereits gefunden! Und gerade in diesem Augenblicke trat diese Philosophie hervor mit ihrer neuen Lehre von dem Wesen der Schönheit und Kunst. Es war die kritische, von Immanuel Kant begründete Philosophie; deßhalb kritisch genannt, weil sie unter einem neuen, bis dahin nicht geahnten Gesichtspunkte die menschliche Vernunft untersuchte, deren Vermögen sorgfältig prüfend unterschied, den Ursprung und die Natur dieser Vermögen klar machte. Sie unterschied die Vermögen der Erkenntniß, wodurch wir die sinnliche Welt begreifen, von dem

Vermögen der Freiheit, wodurch wir die sittliche Welt hervorbringen; sie nannte jene Vermögen die theoretische, dieses die praktische Vernunft. Und zuletzt entdeckte sie im Menschen ein Vermögen gleichsam in der Mitte jener Beiden: ein Vermögen, womit wir weder erkennen, was die Dinge sind, noch bewirken, was sie sein sollen, welches die Dinge weder auf Zwecke bezieht noch durch Begriffe erklärt. Der Wille bearbeitet und bildet die Dinge, denn er will sie brauchen; der Verstand zergliedert und verknüpft die Dinge, denn er will sie erkennen: beide also verändern die Dinge. Es gibt aber ein Vermögen in uns, welches die Dinge nicht verändert, von ihnen nichts haben will, weder Begriffe noch Dienste, das sich zu den Dingen nicht begehrend, sondern blos betrachtend verhält und sie genießt durch die bloße Betrachtung. Das ist die ästhetische Wahrnehmung, die Kant das „Gefühl der Lust oder Unlust" nannte. Wenn ich die Dinge auf den Verstand beziehe so beurtheile ich sie logisch, wenn ich sie auf den Willen beziehe, so behandle und beurtheile ich sie praktisch; beziehe ich sie auf jenes Gefühl der Lust oder Unlust, so beurtheile ich sie blos ästhetisch, und was ich hier von ihnen aussage, ist ein Urtheil, welches nicht die Natur der Dinge erklärt, sondern

welches blos erklärt, ob sie gefallen oder nicht gefallen. Dieses Vermögen nannte der Philosoph die ästhetische Urtheilskraft. Und mit der Untersuchung dieses Vermögens vollendete er in seinen Hauptzügen das kritische Werk. Die Untersuchung der menschlichen Erkenntnißvermögen in der Kritik der reinen Vernunft, und die des menschlichen Willens in der Kritik der praktischen Vernunft waren vorangegangen. Als sie erschienen, stand Kant schon im beginnenden Greisenalter, während Schiller, um mehr als ein Menschenalter jünger, aufstrebte in dem stürmischen Drange seiner Jugendpoesien. Die Kritik der reinen Vernunft erscheint zugleich mit Schillers ersten Dichtungen und seinem ersten dramatischen Werk; die Kritik der praktischen Vernunft erscheint, als zum erstenmale der Don Carlos die Bühne betritt; die Kritik der Urtheilskraft erscheint ein Jahr nach den Künstlern. Kurz vorher war Schiller nach Jena gekommen, wo bereits die kantische Philosophie ihre erste, und setzen wir hierzu, ihre wichtigste Pflanzschule gefunden hatte unter dem nahen und günstigen Schutze eines Fürsten, dem ein großes Schicksal beschieden hatte, der deutschen Wissenschaft und Poesie zu werden, was Friedrich

der Einzige von Preußen nur der französischen gewesen war. Und hier in Jena's geistiger Atmosphäre, in der Berührung mit gleichstrebenden Freunden, unter dem Einfluß jenes kantischen Werks, das eine Zeitlang sein stetiger Begleiter war, reiften Schillers philosophische Ideen. Neben der kantischen Kritik der Urtheilskraft las er, von einem großen Instincte geleitet, die Poetik des Aristoteles.

Ein wahlverwandter Zug hat Schiller unter den Einfluß der kantischen Philosophie geführt. Er war in dieser neuen und ungewöhnlichen Vorstellungsweise schnell einheimisch, weil er aus eigener und selbstgebildeter Ueberzeugung mit ihr verwandt war und sie eigentlich schon incognito kannte. Schiller theilte mit Rousseau und Kant den Zug nach dem moralischen Ideal, dem Urbilde gleichsam der Menschennatur. Rousseau hatte dieses Ideal blos in der Natur gesucht und den Widerspruch auf sich genommen, den nur eine Phantasie wie die seinige zu ertragen gemacht war: daß der Mensch je natürlicher, desto moralischer sei. Ein tiefblickender Geist wie Kant, den die Phantasie nicht zu täuschen vermochte endeckte den Unterschied zwischen dem natürlichen und moralischen Menschen: ein Unterschied, der sich

im Geiste Kants zu einem rigorosen und unerbittlichen Gegensatz zuschärfte. Er verwarf jeden Compromiß zwischen der Vernunft und der Sinnlichkeit, zwischen dem, was der menschliche Geist fordert und dem, was die menschliche Natur begehrt: zwischen der Pflicht und der Neigung. Er fand, daß moralisch allein die unbedingte Herrschaft der Pflicht über die Neigung, die unbedingte Herrschaft des geistigen Menschen über den sinnlichen sei, daß jede Einmischung natürlicher Triebfedern in unsere Handlungen die Moralität der letztern nicht blos beeinträchtige, sondern aufhebe. Die Tugend verlange das Opfer der Neigung. Sie bestehe nur in diesem Opfer: so sehr, daß es nicht erlaubt sei, sich an die Tugend zu gewöhnen, weil sie sonst aus Gewohnheit, also aus Neigung, geübt werde; sie müsse geschehen in stetigem Kampf mit der Neigung, nicht aus Neigung, sondern aus Grundsatz. Man müsse die Pflicht üben blos um der Pflicht willen. Man müsse das sittliche Gesetz erfüllen, blos weil das Gesetz es gebietet, lediglich aus Achtung vor dem Gesetz. Das Gesetz sagt: du sollst! Du sollst unbedingt! Es befiehlt kategorisch; es ist ein königlicher, kategorischer Imperativ. Und die Tugend, die es erfüllt, die

sich über die begehrliche Menschennatur mit ihren Neigungen und Leidenschaften erhebt, so hoch erhebt, daß sie dieselbe vollkommen beherrscht, gilt im Sinne des Philosophen für das wahrhaft und allein Erhabene. Nur der erhabene Mensch gilt in diesem Sinne als Held. Er darf in der beständigen Collission zwischen Pflicht und Neigung niemals der letztern folgen. Und da in dem Uebergewichte der Neigung über die Pflicht, in der pflichtwidrigen oder selbstsüchtigen Handlung das besteht, was wir die moralische Schuld nennen, so durfte Kant von seinem Standpunkte aus jenen Satz aussprechen, welcher der Moral zuträglicher ist als der Kunst: daß die wahren Helden unschuldig sein müssen. Denn er sah in dem Helden nichts, als die moralische Maxime, verkörpert gleichsam in einem Individuum, als einen Idealmenschen oder ein Normalindividuum, als den reinen Repräsentanten der sittlichen Idee oder sittlich erhabener Gesinnung.

Ein solches moralisches Ideal lebte auch in Schillers Seele, schon bevor er die Formel des Philosophen kannte. Es schwebte ihm etwas vor von jenem Sittengesetz, welches Kant den kategorischen Imperativ genannt hatte, als er in seiner „Resignation“

auf das menschliche Glück Verzicht leistete. Er war von Rousseau auf Kant zugegangen, wie er später von Kant auf Goethe zugeht. Auch sein Posa war schon ein solcher Normalmensch, ein kategorischer Imperativ im Maltesermantel: ein Mittelding gleichsam zwischen rousseau'schem und kantischem Tugendideal. In der Tragödie selbst war er so gut als unschuldig, auch im Gewissen des Dichters, und Schiller mußte erst seine „Briefe über Don Carlos" schreiben, um seinen Helden mit einem Aufwande von moralischer Casuistik schuldig zu machen. In dem Drama Don Carlos hatte Schiller mit moralischer Begeisterung einen unschuldigen Helden gedichtet; in den Briefen über Don Carlos hatte er aus ästhetischen Gründen diesen unschuldigen Helden wieder zurückgenommen. Es war schon hier eine bemerkbare Ungleichheit zwischen dem poetischen Werk und den darauf bezüglichen Reflexionen, zwischen der moralischen und ästhetischen Empfindungsweise des Dichters, und es läßt sich voraussehen, daß er sich die Aufgabe setzen mußte, diesen Widerstreit in seine letzten Gründe zu verfolgen und wo möglich zu lösen.

III.

Diese Aufgabe, den moralischen Standpunkt mit dem künstlerischen zu vereinigen, lag schon in der Seele des Dichters vorbereitet, und wir müssen uns deutlich machen, wie weit sie vorgerückt und ausgeprägt war, bevor sich Schiller *ausschließlich* mit ihrer Lösung beschäftigte: wie sich derselbe allmälig von dem rousseau'schen Ideale zum kantischen erhoben hat aus ursprünglichem Drange seiner Natur und ohne seinem Künstlerberufe zu entsagen. Ich könnte mich hier zurückbeziehen auf die poetischen Selbstbekenntnisse des Dichters, die wir kennen gelernt. Aber es gibt noch ein anderes Zeugniß, von dem ich damals geflissentlich nicht geredet habe, weil es jetzt

erst in seiner ganzen Bedeutung hervortritt: das sind die philosophischen Selbstbekenntnisse Schillers, die mit den poetischen auf das nächste verwandt sind, die jene erste Entwicklungsperiode des Dichters in einen Gedankengang verwandeln, in verkürztem Maßstabe abspiegeln, in einem Resultate beschließen, von dem wir sehen werden, daß es eine neue Aufgabe bildet. Diese Selbstbekenntnisse sind die „philosophischen Briefe zwischen Julius und Raphael“, sie umfassen die Jahre von 1786 bis 1789, sie beginnen mit dem Zeitpunkte der Resignation und enden dicht vor den Künstlern. Aus der Weltansicht, womit die philosophischen Briefe schließen, sind die Künstler hervorgegangen, und manche Anschauungen, die in den Briefen vorkommen, finden sich fast wörtlich in dem Gedichte wieder: was dort z. B. von der Natur gesagt wird, daß sie sich zur Gottheit verhalte, wie das prismatische Glas zum Lichte, eben dasselbe wird am Schlusse des Gedichts auf die Künstler angewendet. So genau begrenzen und durchdringen sich hier Philosophie und Dichtung, sie spielen ineinander, und es ist unmöglich, zwischen beiden eine feste Grenze zu bestimmen. Die philosophischen Briefe sind zum Verständniß der Künstler

die nächste und wichtigste Einleitung, sie gehen in das Gedicht über, und dieses bildet eigentlich jene Fortsetzung, die man in den Briefen vermißt. Ja wir dürfen behaupten, daß diese Briefe gleichsam den Prolog für die gesammte Philosophie Schillers ausmachen.

Es sind keine Untersuchungen, die in der Absicht einer wissenschaftlichen Erkenntniß und nur einer solchen gemacht werden, sondern es ist eine Art lyrischer Philosophie, es sind philosophische Hymnen, die in jedem Augenblicke bereit sind, in poetische überzugehen, und in der That fließt der Strom der ungebundenen Rede in die gebundene über, gerade an solchen Stellen, wo die Empfindung sich ganz des Gedankens bemächtigt. Der phantasirenden Empfindung entspricht dieses phantasirende Denken. Der Dichter macht sich eine Philosophie aus seiner Empfindung: das ist die Grundstimmung der Briefe. Wie er in seinen poetischen Selbstbekenntnissen dazu kam, die idyllischen Empfindungen zu opfern, so muß er hier zuletzt die idyllische Philosophie opfern: das ist der Charakter und der Gang seiner philosophischen Selbstbekenntnisse.

Seine phantasirende Empfindung hatte ihm, wie dem Dichter der Heloise, Freundschaft und Liebe als die höchsten Güter des Lebens vorgezaubert, als die einzig begehrenswerthen, in denen sich das menschliche Ideal vollendet. In der Liebe sollte sich das göttliche Gesetz der Natur erfüllen. Aus diesem Gedanken schöpft der Dichter seine Philosophie. Liebe ist die Harmonie der Seelen. Wenn die Harmonie der Seelen das Weltgesetz ist, was ist dann die Weltordnung? Was ist die Gottheit? Wie müssen wir uns Gott und die Natur vorstellen, wenn sich in der Harmonie der Seelen der göttliche Zweck der Welt und damit unsere höchste Bestimmung erfüllen soll? Auf diese Frage antwortet Julius mit seiner „Theosophie." Und was er seine Philosophie nennt, ist eine Antwort nur auf diese Frage.

In der Liebe vollendet sich die menschliche Natur. „Wenn ich hasse, so nehme ich mir etwas; wenn ich liebe, so werde ich um das reicher, was ich liebe. Menschenhaß ist ein verlängerter Selbstmord; Egoismus die höchste Armuth eines erschaffenen Wesens." „Es gibt Augenblicke im Leben, wo wir aufgelegt sind, jede Blume und jedes entlegene Gestirn, jeden Wurm und jeden geahnten höhern Geist an den Busen zu

drücken — ein Umarmen der ganzen Natur, gleich unserer Geliebten."

Stünd' im All der Schöpfung ich alleine,
Seelen träumt' ich in die Felsensteine
Und umarmend küßt' ich sie.
Meine Klagen stöhnt' ich in die Lüfte,
Freute mich, antworteten die Klüfte,
Thor genug, der süßen Sympathie.

Wenn aber die Harmonie der Seelen ein Weltgesetz und das höchste von allen ist, so muß die ganze Schöpfung ein Seelenreich sein und ein harmonisches. Wenn alle Wesen im großen Einklang des Weltalls begriffen sind, so müssen sie einander verwandt sein und gleichsam zu einer Familie gehören, von einem und demselben Wesen abstammen; dann ist die Körperwelt aufgenommen in die Geisterwelt, und es darf nichts geben, das vollkommen seelenlos wäre. „Wie merkwürdig wird mir nun Alles! Jetzt, Raphael, ist Alles bevölkert um mich herum. Es gibt für mich keine Einöde in der ganzen Natur mehr. Wo ich einen Körper entdecke, da ahne ich einen Geist, wo ich Bewegung merke, da rathe ich auf einen Gedanken — und so verstehe ich die Lehre von der Allgegenwart Gottes."

Alle Wesen bilden ein Seelenreich und ein ein-

müthiges. Verschieden wie die Dinge sind und dennoch einmüthig, kann ihre Harmonie nur darin bestehen, daß sie ein vollkommenes Stufenreich bilden, dessen höchste und vollkommenste Stufe Gott selbst ist. Die Natur bildet eine unendliche Reihe, deren Vollendung und Summe gleichsam die Gottheit ausmacht. „Alle Vollkommenheiten im Universum sind vereinigt in Gott. Gott und Natur sind zwei Größen, die sich vollkommen gleich sind. Die ganze Summe von harmonischer Thätigkeit, die in der göttlichen Substanz beisammen existirt, ist in der Natur, dem Abbilde dieser Substanz, zu unzähligen Graden und Maaßen und Stufen vereinzelt. Die Natur (erlaube mir diesen bildlichen Ausdruck) ist ein unendlich getheilter Gott. Wie sich im prismatischen Glase ein weißer Lichtstreif in sieben dunklere Strahlen spaltet, hat sich das göttliche Ich in zahllose empfindende Substanzen gebrochen. Wie sieben dunkle Strahlen in einen hellen Lichtstreif wieder zusammenschmelzen, würde aus der Vereinigung aller dieser Substanzen ein göttliches Wesen hervorgehen. Die vorhandene Form des Naturgebäudes ist das optische Glas, und alle Thätigkeiten der Geister nur ein unendliches Farbenspiel jenes einfachen göttlichen

Strahles. Gefiele es der Allmacht dereinst, dieses Prisma zu zerschlagen, so stürzte der Damm zwischen ihr und der Welt ein, alle Geister würden in einem Unendlichen untergehen, alle Accorde in einer Harmonie in einander fließen, alle Bäche in einem Ocean aufhören."*) „Also Liebe ist die Leiter, worauf wir emporklimmen zur Gottähnlichkeit. Ohne Anspruch, uns selbst unbewußt zielen wir dahin:

Todte Gruppen sind wir, wenn wir hassen,
Götter, wenn wir liebend uns umfassen,
Lechzen nach dem süßen Fesselzwang.
Aufwärts, durch die tausendfachen Stufen
Zahlenloser Geister, die nicht schufen,
Waltet göttlich dieser Drang.

Arm in Arme, höher stets und höher,
Vom Barbaren bis zum griech'schen Seher,
Der sich an den letzten Seraph reiht,
Wallen wir einmüth'gen Ringeltanzes,
Bis sich dort im Meer des ew'gen Glanzes
Sterbend untertauchen Maß und Zeit.

Freundlos war der große Weltenmeister,
Fühlte Mangel, darum schuf er Geister,
Sel'ge Spiegel seiner Seligkeit.

---

*) Vergleiche damit die Parallelstellen in den Künstlern: V. 474—481 (Schluß), 448 und 49. Diese theosophische Phantasie hat in ihrer Anschauungsweise und in dem beliebten Vergleiche mit dem Licht etwas gemein mit der Mystik und der Emanationslehre der Neuplatoniker.

Fand das höchste Wesen schon kein Gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Wesenreiches
Schäumt ihm die Unendlichkeit*)."

So wird die Natur betrachtet werden müssen als das vollkommene Abbild des göttlichen Wesens, als die in Raum und Zeit ausgeführte Idee Gottes, d. h. mit andern Worten als ein göttliches Kunstwerk: ein lebendiges, dem jedes Wesen als ein Glied harmonisch eingefügt ist. Diese Weltansicht nennt Schiller selbst „das Glaubensbekenntniß seiner Vernunft." So muß die Welt geordnet sein, dachte der Dichter, wenn die Liebe als eine ewige Nothwendigkeit gelten soll. „Ich bekenne es freimüthig, ich glaube an die Wirklichkeit einer uneigennützigen Liebe. Ich bin verloren, wenn sie nicht ist; ich gebe die Gottheit auf, die Unsterblichkeit und die Tugend. Ich habe keinen Beweis für diese Hoffnungen mehr übrig, wenn ich aufhöre, an die Liebe zu glauben."

Die Liebe begründet diese Hoffnungen, aber sie

---

*) Der Grundgedanke dieser poetischen Weltbetrachtung ist wissenschaftlich von Leibnitz begründet, namentlich in der Theodicee ausgeführt und der deutschen Aufklärung des vorigen Jahrhunderts von hier aus mitgetheilt worden. Vgl. mein Werk über Leibnitz und seine Schule. XXI. S. 624. 629.

darf sich nicht selbst auf Hoffnungen gründen. Sie wäre sonst nicht mehr uneigennützig, und wenn sie eigennützig wäre, so wäre sie nicht mehr Liebe. Selbst auf die Hoffnung des Jenseits gegründet, also auf einen ewigen Vortheil, wäre die Liebe zwar die edelste Stufe des Egoismus, aber doch Egoismus. „Egoismus und Liebe scheiden die Menschheit in zwei höchst unähnliche Geschlechter, deren Grenzen nie in einander fließen. Egoismus errichtet seinen Mittelpunkt in sich selber; Liebe pflanzt ihn außerhalb ihrer in die Achse des ewigen Ganzen. Liebe zielt nach Einheit; Egoismus ist Einsamkeit. Liebe verschenkt, Egoismus leiht — einerlei vor dem Throne der richtenden Wahrheit, ob auf den Genuß des nächstfolgenden Augenblicks, oder die Aussicht auf eine Märtyrerkrone — einerlei, ob die Zinsen in diesem Leben oder im andern fallen!" „Es muß eine Tugend geben, die auch ohne den Glauben der Unsterblichkeit auslangt, die auch auf Gefahr der Vernichtung das nämliche Opfer wirkt."

Hier ist der erste Punkt, wo Schiller mit Kant zusammentrifft im Begriffe der Tugend, in der Auffassung des sittlichen Lebens, ohne daß er von dem Philosophen irgendwie abhängig wäre. Er hat ein

moralisches Ideal erreicht, welches dem kantischen gleicht. Er stimmt mit dem Philosophen überein, daß die Sittlichkeit, in welcher die Tugend besteht, jede Art des Eigennutzes, auch die edelste, ausschließt; daß alle religiösen Hoffnungen sich auf das sittliche Leben gründen, nicht umgekehrt das sittliche Leben auf die Hoffnungen des religiösen Glaubens. Aber zugleich offenbart sich in eben diesem Punkte sein Unterschied von dem Philosophen: ein Unterschied, der ihm an dieser Stelle noch nicht bewußt war. Schiller gründet die Tugend auf die Liebe, zwar auf die uneigennützige, aber doch auf Liebe, also auf Neigung; Kant gründet sie auf keinerlei Neigung, sondern blos auf das Gesetz, er verneint jede Art der Neigung als ein fremdartiges und unreines sittliches Motiv. In der Auffassung der Tugend sympathisirt Schiller mit Kant, in der Begründung derselben mit Rousseau. Und darum sagten wir, daß seine philosophischen Selbstbekenntnisse den Uebergang bilden von Rousseau zu Kant. Sie erklären uns die Stimmung der Resignation, sie weisen hin auf das sittliche Ideal, welches Schiller in seinem Posa vor Augen hatte.

Aber die Briefe schließen zugleich mit einer weit höheren Resignation, als welche die uneigennützige

Liebe verlangt. Sie verlangt die Verzichtleistung auf das egoistische Glück; sie begründet zugleich jene „Theosophie", in welcher die Welt betrachtet und geliebt wird als ein göttliches Kunstwerk, und sie setzt in diese glückliche Erkenntniß die höchste Bestimmung des Menschen. Wenn die Verzichtleistung auf das menschliche Glück eine vollkommene sein soll, so werden wir auch diesem Glücke entsagen müssen. Und vielleicht verhalten sich der theoretische, thatlose Genuß, dem wir uns in der Anschauung des göttlichen Kunstwerks hingeben, und das moralische, selbstthätige Streben wie entgegengesetzte Größen. Wenn wir den ersten aufgeben, so werden wir vileleicht das zweite um so kräftiger fördern. Und was verbürgt uns zuletzt, daß jene Erkenntniß der Welt, als eines göttlichen Kunstwerks, eben so wahr ist als glücklich? Was gilt dieses Glück ohne die Wahrheit? Es ist ein Traum unserer Phantasie. Wir haben von der menschlichen Kunst auf die göttliche geschlossen, nach unserer Natur die ganze Natur, nach unserer Thätigkeit die göttliche geschätzt: was gibt diesem Schlusse Sicherheit, diesem Schluß, der sich auf eine unsichere, vielleicht nur eingebildete Analogie gründet? Sind wir denn gewiß, daß unsere Natur überhaupt

fähig ist, die Wahrheit der Dinge zu erkennen? Kennen wir denn genau den Umfang unserer Kräfte? Ehe wir diese Kräfte genau untersucht haben, ist jede Erkenntniß der Welt, sei sie noch so glücklich, eine Ueberschätzung dieser Kräfte, und die Größe, die wir als die unsrige empfinden, indem wir das Geheimniß des Weltalls entdeckt haben wollen, ist in Wahrheit eine eingebildete Größe, ein unwahres Glück, das wir opfern müssen, auch im Interesse der Tugend.

Das ist der zweite Punkt, in dem Schiller am Schluß seiner Briefe mit Kant zusammentrifft, er begegnet hier dem kritischen Philosophen. Das gibt Raphael seinem theosophischen Freunde zu bedenken: „Es ist ein gewöhnliches Vorurtheil, die Größe des Menschen nach dem Stoffe zu schätzen, den er bearbeitet, nicht nach der Art, wie er ihn bearbeitet. Aber ein höheres Wesen ahnt gewiß das Gepräge der Vollendung auch in der kleinsten Sphäre, wenn es dagegen auf die eiteln Versuche, mit Insectenblicken das Weltall zu überschauen, mitleidig herabsieht. Unter allen Ideen, die in deinem Aufsatze enthalten sind, kann ich dir am wenigsten den Satz einräumen, daß es die höchste Bestim-

mung des Menschen sei, den Geist des Weltschöpfers in seinem Kunstwerke zu ahnen. Zwar weiß auch ich für die Thätigkeit des vollkommensten Wesens kein erhabeneres Bild als die Kunst. Aber eine wichtige Verschiedenheit scheinst du übersehen zu haben. Das Universum ist kein reiner Abdruck eines Ideals, wie das vollendete Werk eines menschlichen Künstlers. Dieser herrscht despotisch über den fremden Stoff, den er zur Versinnlichumg seiner Ideen gebraucht. Aber in dem göttlichen Kunstwerke ist der eigenthümliche Werth jedes seiner Bestandtheile geschont, und dieser erhaltende Blick, dessen er jeden Keim von Energie auch in dem kleinsten Geschöpfe würdigt, verherrlicht den Künstler eben so sehr, als die Harmonie des unermeßlichen Ganzen. Leben und Freiheit, im größten möglichen Umfange, ist das Gepräge der göttlichen Schöpfung. Sie ist nie erhabener als da, wo ihr Ideal am meisten verfehlt zu sein scheint. Aber eben diese höhere Vollkommenheit kann in unserer jetzigen Beschränkung von uns nicht gefaßt werden. Wir übersehen einen zu kleinen Theil des Weltalls, und die Auflösung der größeren Menge von Mißtönen ist unserem Ohr unerreichbar. Jede Stufe, die wir auf der Leiter der Wesen empor-

steigen, wird uns für diesen Kunstgenuß empfänglicher machen, aber auch alsdann hat er gewiß seinen Werth nur als Mittel, nur insofern er uns zu ähnlicher Thätigkeit begeistert. Träges Anstaunen fremder Größe kann nie ein höheres Verdienst sein. Dem edlen Menschen fehlt es weder an Stoff zur Wirksamkeit noch an Kräften, um selbst in seiner Sphäre Schöpfer zu sein. Und dieser Beruf ist auch der deinige. Hast du ihn einmal erkannt, so wird es dir nie wieder einfallen, über die Schranken zu klagen, die deine Wißbegierde nicht überschreiten kann. Und dies ist der Zeitpunkt, den ich erwarte, um dich vollkommen mit dir ausgesöhnt zu sehen. Erst muß dir der Umfang deiner Kräfte völlig bekannt werden, ehe du den Werth ihrer freiesten Aeußerung schätzen kannst."

IV.

Die philosophischen Briefe verpflichten uns zu einer doppelten Entsagung und bieten uns dafür eine doppelte Aufgabe. Wir sollen verzichten auf das egoistische Glück, das wir im sinnlichen Weltgenuß suchen, und statt dessen auf das moralische Ideal uns richten, auf die sittliche Idee der Menschheit, die wir in uneigennütziger Liebe und Hingebung allein verwirklichen können. Wir sollen Verzicht leisten auf das Begreifen der göttlichen Schöpfung und statt dessen in unserer eigenen Sphäre selbst schöpferisch wirken in den vollendeten Werken menschlicher Kunst. Die beiden Aufgaben also, die wir lösen können und darum sollen, sind die Sittlichkeit und die Kunst.

Die Wahrheit bleibe ein Jenseits, das wir in der Beschränkung unserer gegenwärtigen Natur nicht zu erreichen vermögen, das wir einst erreichen werden in einer höheren Entfaltung unserer Kräfte.

Die sittliche Vollkommenheit und die einst zu erkennende Wahrheit bilden die beiden großen Zielpunkte, denen die Menschheit im Stufengange zunehmender Bildung entgegengeht. In beiden vollendet sich der geistige Mensch. Aber diese Vollendung sowohl in der einen als in der andern Form ist unmöglich, so lange die Naturmacht der Sinnlichkeit den Menschen gefangen hält in der rohen Begierde und in der dunkeln Vorstellung der Dinge. Es wird also eine Bildung des sinnlichen Menschen nöthig sein, damit der sittliche daraus hervorgehen könne. Diese Bildung wird die rohe Begierde in reine Betrachtung und die dunkeln Vorstellungen in durchsichtige und klare verwandeln, sie wird den sinnlichen Menschen vom Genuß des Stoffs zur Anschauung der Form erheben müssen: diese Bildung empfangen wir durch die Kunst, im Genusse der Schönheit. Und so werden sich jene beiden Aufgaben in dem Geiste Schillers dergestalt verknüpfen, daß die Lösung der einen die Lösung der andern bedingt und vorbereitet.

Die sittliche Aufgabe braucht zu ihrer Lösung die Kunst. Die Menschheit will zu ihrer sittlichen Bestimmung erzogen sein, und diese Erziehung macht die Kunst. Sie ist das leitende Mittelglied in der moralischen Erziehung des Menschengeschlechts. Da wir nun die gesammte sittliche Entwickelung der Menschheit im Begriffe der Weltgeschichte zusammenfassen dürfen, so hat die Kunst eine moralische Aufgabe, die sie geschichtlich, d. h. in allmäligem Fortschritte löst. Und daß sie diese Aufgabe wirklich löst, beweist die Geschichte der Kunst. Die Bedeutung der Kunst ist zugleich die des Künstlers. Und diesem seine moralische Aufgabe, seine geschichtliche Würde entgegen zu halten, dichtete Schiller die Künstler.

Was erzogen wird, sagt Lessing in seiner Erziehung des Menschengeschlechts, muß zu etwas erzogen werden. Im Lichte einer wohlgeordneten menschlichen Erziehung hatte Lessing die geoffenbarten Religionen betrachtet. In demselben Lichte betrachtet Schiller die Kunst. Und wozu im Sinne Schillers soll die Menschheit erzogen werden? Welches ist der letzte Zweck ihrer gesammten Entwicklung? Die Moralität, die nur erreicht wird in einer vollendeten Be-

freiung von den sinnlichen, selbstsüchtigen Neigungen, in einer vollendeten Erhebung über die sinnliche Menschennatur: so antwortet der Dichter der Resignation und des Don Carlos, der Verfasser der philosophischen Briefe. Und wodurch wird die Menschheit zu diesem Endzweck erzogen? Durch die Kunst! Also die Kunst ist das Mittel, und die Sittlichkeit ist der Zweck. Das Mittel ist sinnlicher Natur, der Zweck ist übersinnlicher. So ist zwischen der Kunst und ihrem Zwecke die ganze Kluft, die das Sinnliche vom Uebersinnlichen, die Natur von der Geisterwelt trennt. In der Sinnenwelt bleibt die Wahrheit verborgen, in der Geisterwelt wird sie erkannt. Hier wird das Göttliche geschaut, denn es ist nichts mehr da, was den Schauenden verdunkelt; die Trübungen sind verschwunden, aus den Sinnenwesen sind reine Geister geworden. So ist das Wahre und Gute, um die herkömmlichen Ausdrücke zu brauchen, unsere höchste Bestimmung, für welche uns die Kunst durch die Schönheit vorbereitet und erzieht. Wie sich die Kunst zur Sittlichkeit und Erkenntniß verhält, so wird sich die Schönheit zum Wahren und Guten verhalten. Sie ist beiden verwandt, wie das Sinnliche dem Uebersinnlichen ver-

wandt sein kann. Sie ist beiden ähnlich, aber nicht gleich. Sie verhält sich zu ihnen, wie die Fabel zur Moral: sie ist das Sinnbild, jene sind das Urbild. Der wahre Sinn dieser bildlichen Darstellung ist nicht das Bild, sondern die Moral jenseits des Bildes. Und so steht die Schönheit zwischen der Sinnenwelt und der Geisterwelt wie ein geheimnißvoller Wegweiser, der von jener zu dieser hinführt. Verglichen mit dem sinnlichen Wesen ist sie ein Bild, das uns von dem rohen Sinnengenuß zur Anschauung der Form erhebt und insofern sinnlich befreit und vollendet; verglichen mit dem sittlichen Ideal ist sie ein sinnliches Bild, also ein unvollkommenes Abbild, das jenes übersinnliche Ideal zugleich verhüllt, indem es dasselbe darstellt. Mit einem Wort: die Schönheit ist wie das verschleierte Bild von Sais. In dieser geheimnißvollen und fast mystischen Weise nimmt sie Schiller in den Künstlern. Sie erscheint ihm als das Symbol, in dem sich auf einen Augenblick das Ideale und Sinnliche verbinden; aber im Hintergrunde bleibt die Trennung. Und so kommt es, daß er die Schönheit gleichsam doppelt sieht, weil sie zugleich in zwei getrennten Welten lebt: bald erscheint sie ihm als einheimisch in der Geisterwelt,

dem Urbilde so eng verbunden, so nah verwandt, daß sie fast eines ist mit dem Wahren und Guten; bald erscheint sie ihm als einheimisch in der sinnlichen Welt, dem Urbilde nur von ferne verwandt, so demüthig untergeordnet, daß er sie vor der Schwelle dieses Heiligthums zurückläßt. In diesen Betrachtungen lebt etwas von platonischem Geiste, sowohl von dem klaren Geiste der ächten platonischen Philosophie, die von dem Gedanken der Kunst durchdrungen war, als von dem mystischen Geiste der neuplatonischen, die der Gedanke des Uebersinnlichen und die Sehnsucht darnach entzückte. Für den Künstlerphilosophen Plato war das Schöne eins mit dem Wahren und Guten, und das Urbild selbst galt ihm als die höchste Schönheit. Für den mystischen Plotin war die Kunst und Schönheit nur ein unvollkommener Abglanz des Guten, nur eine Propädeutik und Vorstufe, durch die wir in die Geisterwelt emporsteigen.

Ist die Schönheit das verhüllte Urbild, so ist der Künstler eigentlich der verhüllte Philosoph; ist die Schönheit nur die sinnbildliche Offenbarung des Göttlichen, so ist der Künstler gleichsam der Priester und Mystagog, der uns mit diesem heiligen Scheine

umgibt. Und so dachte sich Schiller das Wesen der Schönheit und die Bestimmung der Kunst, als er seine Künstler dichtete.

Die Schönheit gilt ihm als die Vorstufe zur Wahrheit:

Nur durch das Morgenthor des Schönen
Drangst du in der Erkenntniß Land.
An höher'n Glanz sich zu gewöhnen,
Uebt sich am Reize der Verstand.
Was bei dem Saitenklang der Musen
Mit süßem Beben dich durchdrang,
Erzog die Kraft in deinem Busen,
Die sich dereinst zum Weltgeist schwang.

Die Schönheit selbst ist die verhüllte, sinnlich gewordene Wahrheit, die aus der Geisterwelt in die sinnliche Menschenwelt herabsteigt, sie ist die Urania, die den Strahlenglanz vertauscht hat mit dem Gürtel der Anmuth:

Die, eine Glorie von Orionen
Um's Angesicht, in hehrer Majestät
Nur angeschaut von reineren Dämonen
Verzehrend über Sternen geht,
Geflohn'n auf ihrem Sonnenthrone
Die furchtbar herrliche Urania —
Mit abgelegter Feuerkrone
Steht sie als Schönheit vor uns da.

Der Anmuth Gürtel umgewunden,
Wird sie zum Kind, daß Kinder sie versteh'n;
Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengeh'n.

Und die Künstler, die uns die Schönheit offenbaren, erscheinen dem Dichter, wie die Archonten in der moralischen Erziehung der Menschheit:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie!
Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!
Der Dichtung heilige Magie
Dient einem weisen Weltenplane,
Still lenke sie zum Oceane
Der großen Harmonie.*)

So erhebend und großartig diese Vorstellungen sind, so haben sie etwas in sich, das dem Geiste der Kunst fremd ist. Wäre die Schönheit wirklich nur das Sinnbild, das uns leuchtet, so lange wir im Dunkeln sind, und welches sein Licht selbst von einer auswärtigen Sonne empfängt, so wäre ihr Dasein von vergänglicher Dauer, und jenes Vollgefühl der Befriedigung, das uns ihre Anschauung gewährt,

---

*) Vergl. folg. Stellen der Künstler: V. 42—53, 66—102, 179—190.

wäre ein flüchtiger, im Grunde trügerischer Genuß, wie der Dichter selbst sagt: „da schwebt sie mit gesenktem Fluge ganz nahe an dem Sinnenland, und malt mit lieblichem Betruge Elysium auf unsre Kerkerwand!“ Zwar führt uns die Kunst dem höchsten Ziele entgegen, aber sie ist nur der Weg zu diesem Ziele, nur das Mittel zu diesem Zweck, das wir entbehren können, sobald wir das Ziel erreicht haben. In der That, so verhält es sich nicht mit dem Schönen. So wenig die Natur blos da ist, den Menschen zu nähren und zu pflegen, so wenig ist die Kunst blos da, den Menschen zu bessern und zu bilden. Sie ist nicht Mittel zu einem Zweck, der außer ihr liegt: sie hat ihren Zweck und ihre Vollendung in sich selbst. Sie erzieht nicht blos, sondern vollendet in ihrer Weise das menschliche Leben. So weit die Form reicht, reicht die Kunst, und es soll, so weit das Menschliche reicht, nichts Formloses geben, nichts geben, das die Kunst von sich ausschließt oder der künstlerischen Vollendung nicht bedürfte. Und vor allem der Künstler selbst, der Dichter, dem das Bilden und Schaffen die innerste Befriedigung seiner Natur ist, kann sich unmöglich mit dieser blos dienenden Aufgabe begnügen, unmöglich blos da sein

wollen, um der emporstrebenden Menschheit die Thor der Geisterwelt zu öffnen. Ein natürliches Selbstgefühl im Dichter wird sich unwillkürlich der moralischen Begeisterung widersetzen, womit er seine Aufgabe lediglich dem jenseitigen Zwecke unterwirft. Er wird mit dem Selbstgefühle des Künstlers und aus ästhetischen Gründen zurücknehmen oder wenigstens einschränken, was er aus moralischen gefordert hat, gleichsam sich selbst überbietend. Unwillkürlich regt sich in unserem Dichter gegen den Philosophen der Künstler: dem Philosophen gilt die Kunst blos als die zeitweilige Erzieherin der Menschheit, dem Künstler erscheint sie zugleich als deren Vollendung. Sollen wir zu etwas erzogen werden, das jenseits der Kunst ist, so ist die Aufgabe der Künstler blos moralisch; kann die Kunst das menschliche Leben vollenden, so daß sie niemals entbehrlich wird, daß sie überall die letzte Hand an das Werk legt, so ist ihre Aufgabe ästhetisch. In beide Vorstellungen, obwohl die erste die überwiegende ist, theilt sich Schillers Empfindungsweise in den Künstlern. Das Leben ohne die Kunst erscheint ihm formlos und öde, als ob der geistige Sonnenschein ihm fehle: „Jahrtausende hab' ich durcheilet, der Vorwelt unabsehlich Reich; wie lacht

die Menschheit, wo ihr weilet, wie traurig liegt sie hinter euch!" Und die Kunst bemächtigt sich auch der geistigen Welt; auch die geistige Welt, die zuerst in der Kunst nur eine Vorstufe haben sollte, kann sich nur vollenden in der Form der Schönheit, die sie vom Künstler empfängt:

Wenn auf des Denkers freigegeb'nen Bahnen
Der Forscher jetzt mit kühnem Glücke schweift
Und trunken von siegrufenden Päanen
Mit rascher Hand schon nach der Krone greift;
Wenn er mit nieder'm Söldnerlohne
Den edlen Führer zu entlassen glaubt
Und neben dem geträumten Throne
Der Kunst den ersten Sclavenplatz erlaubt: —
Verzeiht ihm! Der Vollendung Krone
Schwebt glänzend über eurem Haupt.
Mit euch, des Frühlings erster Pflanze,
Begann die seelenbildende Natur;
Mit euch, dem freud'gen Erntekranze,
Schließt die vollendende Natur. —
Die von dem Thon, dem Stein bescheiden aufgestiegen,
Die schöpferische Kunst umschließt mit stillen Siegen
Des Geistes unermess'nes Reich.
Was in des Wissens Land Entdecker nur ersiegen,
Entdecken sie, ersiegen sie für euch!
Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in euren Armen erst sich freu'n,
Wenn seine Wissenschaft der Schönheit zugereifet,
Zum Kunstwerk wird geadelt sein.

Es ist eine getheilte, und zwiespältige Vorstellung, die in den Künstlern die Seele des Dichters bewegt, eine solche, die mit sich selbst noch nicht im Klaren ist, die zwischen der moralischen und ästhetischen Aufgabe der Kunst unsicher schwankt. Diese Vorstellung soll befestigt und aufgeklärt, dieser Widerspruch soll gelöst werden; und diese klare Einsicht in das Wesen der Schönheit und Kunst zu gewinnen, fängt Schiller an, unter dem Einflusse der kantischen Lehre wissenschaftlich zu philosophiren.

V.

Der Ideengang Schillers nimmt wie seine Dichtungen einen stetig fortschreitenden Verlauf. Er hatte in seinem Lehrgedichte die Kunst unter den moralischen Gesichtspunkt gestellt, und wenn auch an manchen Stellen sich der ästhetische unwillkürlich dagegen erhoben hatte, so war doch der Nachdruck und das Uebergewicht auf jenem geblieben. Es ist darum die erste und nächste Frage, die er sich vorlegen muß: was ist die Kunst unter dem moralischen Gesichtspunkt? In der Lösung dieser Frage bewegt sich Schiller in der größten Uebereinstimmung mit Kant, und hier wird der Einfluß des Philosophen auf den Dichter am meisten fühlbar. Sobald er

den moralischen Gesichtspunkt dem ästhetischen gleich zu machen sucht, entfernt er sich mit jedem Schritte mehr von der kantischen Richtschnur.

1.

Die Kunst unter dem moralischen Gesichtspunkt betrachten, heißt so viel als das sittliche Ideal in einen Gegenstand der Kunst verwandeln. Was ist die Kunst, wenn sie dieses Ideal darstellt? Zugegeben einmal, worin Schiller mit Kant übereinstimmt, daß nur in dem sittlichen Handeln der Mensch seine höchste Bestimmung erfüllt, so muß es dem Dichter als die höchste Aufgabe der Kunst erscheinen, daß sie eine solche Handlung darstellt. Wie kann das Moralische künstlerisch werden oder wie kann es ästhetisch wirken? Diese Frage enthält eine Schwierigkeit, die auf den ersten Blick einem Widerspruche ähnlich sieht. Das Moralische nämlich besteht in jener uneigennützigen Tugend, die das Opfer der Neigung verlangt. Je größer und schwieriger das Opfer ist, um so größer und mächtiger ist die Tugend. Aber jedes Opfer unserer Neigungen ist ein Stich ins Herz; je größer das Opfer ist, um so schmerzlicher

wird es empfunden. Ohne diesen Schmerz ist die Tugend nicht denkbar. Die Tugend will mit einem Opfer errungen und darum schmerzlich empfunden werden. Die ästhetische Vorstellung, welche die Kunst bewirkt, will gefällig sein. Wie also kann das Moralische von der Kunst dargestellt werden und ästhetisch wirken? Wie ist es möglich, daß uns die Anschauung des menschlichen Leidens eine ästhetische Befriedigung gewährt? Was uns befriedigen soll, muß mit unserer Natur übereinstimmen. Wenn es ein Leiden gibt, das mit unserer Natur harmonirt, so würden wir diese Harmonie mit dem Gefühle der Lust empfinden. Mit unserer sinnlichen Natur stimmt das Leiden nie überein, von dieser wird es nur schmerzlich empfunden als etwas, das besser nicht wäre. Aber unserer sittlichen Natur, welche die höhere ist, könnte jenes Leiden gemäß sein. Die sittliche Natur wird befriedigt nur durch das sittliche Handeln, welches lediglich darin besteht, daß wir die Neigung dem Gebote der Pflicht und die niedere Pflicht der höheren opfern, welches also in jedem Falle ein Opfer und darum ein Leiden voraussetzt. Ein solches Leiden würde unsere sinnliche Natur schmerzen und müßte zugleich unserer sittlichen Natur gefallen. Ein solches Leiden müßte die höchste

Befriedigung gewähren, weil es das Höchste im Menschen befriedigt. Wie dieses Leiden selbst den Menschen erhöht, der es duldet, so wird der Schmerz, den es mittheilt, das Gefühl der Lust nicht aufheben, sondern steigern. Und das wäre die ästhetische Wirkung, die das Moralische ausübt und die von dem Moralischen allein herrühren kann. Die Kunst stelle uns eine solche sittliche Handlung dar, die auf einem solchen Leiden beruht, sie lasse die Handlung in ihrer ganzen Lebendigkeit gegenwärtig vor uns erscheinen, sie zeige uns die heldenmüthige Aufopferung in ihrer ganzen Größe, und sie wird, indem sie unsere sinnliche Natur auf das schmerzlichste ergreift, unsere sittliche in höchster Weise befriedigen. Diese Aufgabe löst die tragische Kunst, und das ist der „Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen. *)"

2.

Es ist seine eigene poetische Angelegenheit, worüber der Dichter philosophirt. Die Hauptwerke seiner Jugendpoesie waren tragische Dichtungen. Jetzt will

---

*) Ueber den Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen. Neue Thalia 1. St. 1792.

er aus dem höchsten sittlichen Gesichtspunkte die Aufgabe und den Zweck der tragischen Kunst begreifen. Sie soll eine Handlung darstellen, deren moralische Größe sich in einem heldenmüthigen Leiden offenbart. Und zwar stehen die Handlung und das Opfer, welches sie verlangt, in gleichem Verhältniß. Je größer der sittliche Zweck, um so größer die Aufopferung. Leonidas fällt für das Vaterland. Sokrates stirbt für die Wahrheit. Besteht aber die tragische Handlung in der Größe des Leidens, so besteht die tragische Wirkung in der Größe des Mitleids, das wir empfinden. Die tragische Kunst löst daher ihre Aufgabe und erfüllt ihren Zweck, wenn sie das tragische Mitleid oder die erhabene Rührung hervorbringt. Unter welchen Bedingungen wird diese Wirkung erfolgen? Tragisch wird das Mitleid nur sein, wenn es zunächst die lebhafteste Mitempfindung ist. Die lebhafteste Empfindung verlangt, daß wir die leidende Größe unmittelbar vor uns sehen, nicht blos von ihr hören, sondern sie selbst anschauen. Die tragische Kunst soll uns die Handlung nicht als eine geschehene erzählen, sondern vor uns geschehen lassen. Diese Aufgabe löst sie durch die dramatische Darstellung. Weil sie eine Handlung darstellt, nicht blos Empfin-

dungen, darf sie nicht blos lyrisch sein; weil sie die Handlung nicht erzählt, sondern vor unsern Augen geschehen läßt, ist sie nicht blos episch, sondern dramatisch. Um aber das große Leiden, welches die Handlung mit sich bringt, nicht blos lebhaft, sondern auch *ganz* mitzuempfinden und gleichsam eins zu werden mit dem leidenden Helden, muß uns die Handlung vorgestellt werden in ihrem *ganzen Verlaufe*; wir wollen sehen, wie das Leiden entsteht, allmälig wächst und sich steigert, bis es den Höhepunkt der tragischen Größe erreicht in einer natürlichen Gradation. Sollen wir mitleiden, so müssen wir die Handlung miterleben, und das geschieht, wenn wir sie *vollständig* vor uns sehen und die Leidenschaft verfolgen können von ihrem ersten Element bis zu ihrer furchtbaren Größe, wie die Neugier des Oedipus und die Eifersucht des Othello. Aber wir können uns eine Handlung denken, die uns den Menschen im Zustande des Leidens zeigt, die uns dramatisch und vollständig vorgestellt wird, und doch die tragische Wirkung verfehlt, doch das tragische Mitleid nicht hervorbringt. Es muß noch etwas hinzukommen, damit sich der Zweck der tragischen Kunst erfülle, das Leiden muß der Art sein, daß wir es mitempfinden

können. Es muß mit uns, d. h. mit der menschlichen Natur übereinstimmen. Wir müssen deutlich fühlen: unter solchen Bedingungen konnte der Held nicht anders als solches leiden, an seiner Stelle hätten wir eben so gehandelt, eben so gelitten. Diese Uebereinstimmung des Leidens mit der menschlichen Natur wollen wir die menschliche Wahrheit nennen. Die Kunst muß das Leiden darstellen in seiner menschlichen, d. h. poetischen Wahrheit, die etwas anderes ist als die historische Richtigkeit.

So erklärt sich die Definition, welche Schiller von der Tragödie gibt: „sie ist eine dichterische Nachahmung einer zusammenhängenden Reihe von Begebenheiten (einer vollständigen Handlung), welche uns den Menschen in einem Zustande des Leidens zeigt und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen.*)“

Aristoteles hat uns in dem Bruchstück seiner Poetik eine Erklärung der Tragödie hinterlassen, deren Sinn wir so wiedergeben: die Tragödie ist die Nach-

*) Ueber die tragische Kunst. Neue Thalia. II. St. 1792. Sch. hatte sich schon früher mit Vorliebe über die moralischen Wirkungen der dramatischen Kunst verbreitet. Sein Aufsatz über die Schaubühne als moralische Anstalt vom Jahr 1784 war keine philosophische Untersuchung, sondern eine rhetorische Lobrede auf den Nutzen der Bühne.

ahmung einer bedeutenden und vollständigen Handlung, — dramatisch, nicht episch dargestellt —, die Furcht und Mitleid erregt und durch die höchste Erregung dieser Affecte uns davon befreit.*)

Schiller beschäftigte sich damals mit der Poetik des Aristoteles, und man sieht deutlich, daß er die berühmte Erklärung des griechischen Philosophen vor Augen hatte, als er die seinige schrieb. Der Unterschied zwischen beiden Erklärungen mußte ihm bewußt sein, wie er uns in die Augen springt. Schiller läßt die tragische Wirkung nur im Mitleid bestehen, nicht in der Furcht. Warum hat er die Furcht weggelassen? Er hat mit Absicht diesen Affect von der tragischen Wirkung ausgeschlossen. Es mußte also nach seiner Ansicht in der tragischen Handlung nichts sein, das Furcht erregt, während nach dem griechischen Kunstphilosophen die erste tragische Wirkung die Furcht ist und die zweite das Mitleid. Was konnte Aristoteles allein unter der tragischen Furcht

*) Diese Erklärung der berühmten aristotelischen Stelle widerspricht sowohl der Lessing'schen (Dramaturgie St. 77) als der Goethe'schen (Nachlese zu Aristoteles Poetik 1826). Vergl. damit die Schrift von Jacob Bernays: Grundzüge der verlornen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie. Breslau 1857.

verstehen? Man hat in diesem Punkte den Philosophen sehr unverständig erklärt. Man hat gemeint, der leidende Held errege unsere Furcht, weil wir für ihn fürchten. Als ob die Furcht, die wir für Jemand empfinden, etwas Anderes wäre als Mitleid! Als ob diese Furcht etwas Anderes wäre als eine Art von Mitleid! Als ob Aristoteles, dieser Meister im Unterscheiden und Erklären der Begriffe, so ungeschickt gewesen wäre, zwei Affecte zu unterscheiden, die im Grunde eins sind, und gegen sich selbst so arg gesündigt hätte, daß er in einer Definition erst die Art und dann die Gattung aufführt! Nach Aristoteles ist etwas in der tragischen Handlung, vor dem wir selbst uns fürchten: das ist das Schicksal. Und die tragische Handlung ist der Kampf eines Helden mit dem Schicksal. Der Held ist der würdige Gegenstand unseres Mitleids, das Schicksal ist der würdige Gegenstand unserer Furcht: „das große gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt!" Das Schicksal können wir nur fürchten, den Helden nur bemitleiden. So dachte Aristoteles. Anders dachte Schiller. Er hat von der tragischen Wirkung die Furcht ausgeschlossen, weil er von der tragischen Handlung das

Schicksal ausgeschlossen hat und unter dem moralischen Gesichtspunkt, den er einnahm, ausschließen mußte. Ihm gilt die tragische Handlung nicht als der Kampf des Helden mit dem Schicksal, sondern als der Kampf des moralischen Willens mit der sinnlichen Neigung, als die Aufopferung des Menschen für einen sittlichen Zweck. Die tragische Größe ist ihm nur die moralische, der Kampf der tragischen Handlung besteht zwischen rein menschlichen Kräften. Der letzte Grund des Tragischen ist nicht das Schicksal über — sondern der Wille im Menschen. Darum ist ihm der tragische Gegenstand allein die sittliche Größe des Helden, die sich im Leiden offenbart. Darum ist ihm die tragische Wirkung allein das Mitleid, das sich in die höchste ästhetische Befriedigung verwandelt, weil unserer höchsten Kraft Genüge geschieht. An die Stelle des Schicksals ist das Sittengesetz getreten. Die Pflicht kennt kein Schicksal, der Held ist rein moralisch und darum schicksalslos geworden. Und hier offenbart sich uns eine Einsicht in die innerste Natur unserer Tragödie im Unterschiede von den Alten und Shakespeare. Die Alten entdeckten das Schicksal über dem Menschen, Shakespeare entdeckte es im Menschen, Schiller setzt den Menschen über

das Schicksal und hebt damit das letztere auf. Ich kann diesen höchst bedeutungsvollen und folgereichen Punkt hier nicht näher verfolgen, denn es würde diese Untersuchung sich zu weit von unserm Thema entfernen; aber bemerken will ich, daß mir der schicksalslose Mensch, der rein sittliche, mehr ein moralisches Beispiel als ein tragischer Held zu sein scheint.

3.

Wenn also das höchste menschliche Ideal das sittliche ist und dieses Ideal darzustellen die höchste Aufgabe der Kunst, so wird in der tragischen Kunst diese Aufgabe gelöst. Oder die Kunst, unter dem rein moralischen Gesichtspunkt aufgefaßt, ist die tragische. Worin ihre Wirkung besteht, wie diese Wirkung erreicht wird, hat uns der philosophirende Dichter dargelegt. Es wird jetzt seine nächste Aufgabe sein, daß er den tragischen Gegenstand selbst näher beleuchtet und gleichsam in seine Factoren zerlegt. Wir wollen das tragische Object nicht blos aus seinen Wirkungen, sondern aus seinen eigenthümlichen Bedingungen erkennen.

Tragisch ist der Mensch, der seiner Pflicht die Neigung, seinem sittlichen Zwecke sich selbst aufopfert,

der für eine Idee leidet. Der Wille, der nach dem Grundsatz der Pflicht handelt, siegt über die Natur, die nach ihren begehrlichen Neigungen handeln möchte. Um die Natur zu besiegen, muß sie bekämpft und unterjocht werden. Dieser Kampf ist die tragische Handlung, dieser Sieg ist der tragische Triumph. Die Willensfreiheit offenbart sich im Siege über die Natur, und dieser Sieg fordert, daß die menschliche Natur leidet. Also sind es zwei Bedingungen, die den tragischen Gegenstand ausmachen. Die erste Bedingung ist die leidende Menschennatur; die zweite, daß im Leiden der moralische Geist seine Freiheit beweist und behauptet. Den Zustand des Leidens bezeichnet Schiller als das Pathos und die Darstellung desselben als „das Pathetische.“ Das Tragische ist pathetisch, und das Letztere ist immer ein Zustand des Leidens, ob es die Macht des Affectes ist, der uns mit sich fortreißt, oder der physische Schmerz, der uns überwältigt. Aber nicht jeder leidende Zustand ist schon pathetisch, nicht jedes Leiden ist ein Pathos. Die bloße unbändige Leidenschaft ist es ebensowenig, als der bloße körperliche Schmerz. Wodurch also wird das menschliche Leiden pathetisch? Daß es als Opfer erscheint für einen

sittlichen Zweck. Im sittlichen Zweck offenbart sich der moralische Geist und die Herrschaft des freien Willens. Soll das menschliche Leiden als ein sittliches Opfer erscheinen, so offenbare sich mitten in der leidenden Natur und über derselben die menschliche Geistesfreiheit in ihrer herrschenden Größe. Die Natur leide, nicht der Geist, er triumphire, indem er sich über das Leiden erhebt und eben dadurch seine der Natur überlegene Macht darthut. Diese Erhebung ist das Erhabene. So hatte es Kant begriffen; ebenso begreift es Schiller. Laokoon, der von den Schlangen ergriffen und zerfleischt wird, ist ein Beispiel der leidenden Natur in furchtbarster Gestalt. Aber sein Leiden ist ein heldenmüthiges Opfer, das er seinen Söhnen bringt, die er retten und gegen die Ungeheuer vertheidigen will, und zugleich ein Schicksal, das ihm die feindlichen Götter verhängt haben. Nicht der Schmerz, den er duldet, sondern das Opfer, das er bringt, macht sein Leiden groß und tragisch, und in diesem Sinne ist der leidende Laokoon ein Gegenstand der tragischen Darstellung geworden, sowohl in der Erzählung des Dichters als in der Gruppe des Bildhauers. Das menschliche Leiden ist mithin nur dann pathetisch und das

Pathetische nur dann tragisch, wenn es erhaben ist, sei es nun, daß wir das Leiden ruhig ertragen in erhabener Fassung oder kräftig bekämpfen in erhabener Handlung; in beiden Fällen offenbart sich im Leiden die Selbstständigkeit des Geistes: in der Fassung auf negative, in der Handlung auf positive Weise. Wenn Schiller die ruhige Fassung mehr der bildenden Kunst, die bewegte Handlung mehr der dichtenden zur Aufgabe macht, so bezeichnet er damit die Grenze der beiden Kunstarten, die Lessing bei Gelegenheit des Laokoon so scharfsinnig aufgewiesen hatte.*)

4.

Das moralische Ideal als Gegenstand der Kunst ist die tragische Größe, das Tragische ist durch das Pathetische, und dieses durch das Erhabene erklärt worden. Und gerade dieser Begriff mußte das philosophische Interesse unseres Dichters besonders an-

---

*) Ueber das Pathetische. Der Aufsatz hieß ursprünglich: über das Erhabene. Neue Thalia III. St. 1793. Unter dem zweiten Titel hat Schiller einen Theil desselben später umgearbeitet und in seinen kleineren Schriften 1801 veröffentlicht. S. unten.

ziehen, denn hier trifft er das Element seiner poetischen Vorstellungsweise, die von Natur das Erhabene liebt und sich unwillkürlich demselben zuneigt. Seine poetische Kraft, emporstrebend wie sie selbst war, wußte überall das Imposante am besten zu treffen, das Erhabene war gleichsam seine erste Liebe gewesen, es hatte seine Seele entzündet, wenn er in seinem Plutarch las von großen Menschen. In dieser Form der sittlichen Heldengestalt war ihm das Erhabene am nächsten gegenwärtig und auch poetisch am meisten zugänglich. Er stellte sich das Erhabene moralisch vor, und als er wissenschaftlich darüber nachdachte, erklärte er dasselbe aus moralischen Gründen: darin bejahte er die Richtung seiner poetischen Eigenthümlichkeit und stimmte zugleich mit der Theorie überein, die Kant zur Erklärung des Erhabenen in seiner Kritik der Urtheilskraft aufgestellt hatte.

Erhaben ist nur, was uns über die sinnliche Natur erhebt. Was uns darüber erhebt, ist nur die moralische Kraft. Darum ist sie allein erhaben. Wenn aber nur die sittliche Größe erhaben sein kann, so liegt die Frage nahe, wie es kommt, daß auch die Natur uns erhaben zu sein scheint? Im eigent-

lichen Sinn ist sie es nicht. Aber wir können nicht anders, als ihr den Schein der Erhabenheit beilegen, weil sie in gewissen Anschauungen in der Weise des Erhabenen auf uns wirkt. Es gibt Naturanschauungen, die uns erheben: darum nennen wir sie erhaben. Sie erheben uns, d. h. im Sinne der kantisch- schillerschen Denkweise: sie machen, daß wir uns über unsere sinnliche Natur erheben, sie bewirken, daß wir unserer übersinnlichen Natur, unserer sittlichen Kraft inne werden, d. h. sie stimmen uns moralisch. Wir werden moralisch gestimmt und über unsere sinnliche Natur erhoben, sobald wir deren Schranke empfinden, sobald uns deren Ohnmacht fühlbar gemacht wird. Wären wir nicht mehr, als nur sinnliche Wesen, so würden wir nie deren Schranke empfinden. Diese Empfindung beweist, daß wir mehr sind. Sie ist das Element des Moralischen. In demselben Augenblick, wo wir uns nichtig fühlen in unserer sinnlichen Natur, erwacht in uns das moralische Selbstgefühl, und es steigt um so höher, je energischer wir unsere sinnliche Ohnmacht empfinden. Das moralische Selbstgefühl und das natürliche stehen in umgekehrtem Verhältnisse. Je tiefer dieses sinkt, um so mehr erhebt sich jenes.

Wenn es nun Naturerscheinungen giebt, die unsere Sinnlichkeit übersteigen, so werden solche Erscheinungen uns nothwendig unsere sinnliche Kleinheit empfinden lassen und eben dadurch unser moralisches Selbstgefühl wecken, d. h. mit andern Worten, sie werden erhebend auf uns wirken und darum für erhabene Erscheinungen gelten dürfen. Je mehr sie uns sinnlich demüthigen, um so mehr werden sie uns geistig erheben. Solchen erhabenen Naturerscheinungen gegenüber fühlen wir uns wie Faust vor dem Erdgeiste: so klein, so groß! Es gibt Erscheinungen, die so groß sind, daß unsere sinnliche Vorstellung unfähig ist, sie zu fassen und auszumessen, andere, die so gewaltig sind, daß unsere physische Kraft dagegen in Nichts verschwindet. Beide sind erhaben: die erste können wir „das Erhabene der Erkenntniß", die zweite „das Erhabene der Kraft" nennen. Oder, um die kantisch-schillerschen Ausdrücke zu brauchen: jenes ist das mathematisch, dieses das dynamisch Erhabene. Es gibt Größen, die wir erhaben nennen, wie das Firmament, das Meer, die Alpen. Für den Verstand gibt es keine erhabene Größen, denn es gibt für ihn nichts absolut Großes; es ist keine Größe denkbar, welche die logische Größen-

schätzung aufhebt, über welche hinaus sich nicht zählen und messen ließe. Die logische Größenschätzung ist schrankenlos; hier ist jede Größe relativ, groß nur im Verhältniß zu einer kleineren, und klein im Verhältniß zu einer größeren. Aber unsere sinnlich-messende Vorstellung, unsere ästhetische Größenschätzung wird zu Schanden an jenen Naturerscheinungen, und darum gelten sie der ästhetischen Empfindungsweise als erhaben. Doch dürfen wir nie vergessen, daß das Erhabene keine Eigenschaft ist, welche die Natur hat, sondern die wir ihr geben. Sie ist nicht erhaben, sondern sie erhebt uns, oder besser gesagt: wir erheben uns in der Anschauung, die sie uns gewährt. Wir machen das Erhabene, nicht die Natur. Es wohnt in uns, nicht in den Dingen. Der letzte Grund des Erhabenen ist allein die moralische Kraft. Und das Erhabene selbst ist in seinem eigentlichen Wesen nur sittlicher Natur. Darum sagt Schiller zu den Astronomen gewendet: „— euer Gegenstand ist der erhabenste freilich im Raume; aber, Freunde, im Raum wohnt das Erhabene nicht!“ *)

*) Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände. Neue Thalia V. St. 1795.

VI.

Was sich durch alle jene Untersuchungen des Tragischen, Pathetischen, Erhabenen hindurchzieht und immer von Neuem wiederholt, ist der moralische Gesichtspunkt, aus dem Schiller zunächst die Kunst auffaßte, den er in der Resignation, im Don Carlos, in den philosophischen Briefen ergriffen, worauf er in den Künstlern das bedeutungsvolle Uebergewicht gelegt hatte. Indessen lag seiner eigenen Künstlernatur doch der ästhetische Gesichtspunkt zu nahe, um denselben ganz dem moralischen unterzuordnen und in ähnlicher Weise aufzuopfern, als der Pflicht die Neigung geopfert werden soll. Der Künstler verdankt der Natur zu viel und ist zu nah mit ihr verwandt,

um sie ganz zu verleugnen. Und wie Schiller das sittliche Ideal aufgefaßt hatte, war im Grunde desselben ein Motiv enthalten, welches den ästhetischen Gesichtspunkt sehr begünstigen mußte. Denn das sittliche Ideal, obwohl es der Tugend jedes Opfer verspricht, gründet sich bei Schiller auf die uneigennützige Liebe, also auf eine menschliche Neigung; dieses Ideal hat die Kraft, der Pflicht jedes Opfer zu bringen, es hat zugleich die Anlage zu einer Harmonie zwischen Pflicht und Neigung, zwischen dem moralischen und natürlichen Menschen. Die Erhebung des moralischen Menschen über den natürlichen war das Erhabene; die Harmonie beider ist das Schöne. Das Ideal Schillers hat in der Richtung auf das Erhabene zugleich die Anlage für das Schöne. Es liegt in der Natur dieses Ideals die Aufgabe, das Erhabene mit dem Schönen zu vereinigen. Jenem ist der moralische Gesichtspunkt, diesem der ästhetische zugewendet. Nachdem sich der erste entwickelt hat, ist nichts natürlicher, als daß sich der zweite ausbildet. Jetzt wird der ästhetische Gesichtspunkt seine ursprüngliche Berechtigung geltend machen, er wird seine untergeordnete Stellung verlassen, die er nicht ohne Widerstreben geduldet hat, und zu einer ebenbürtigen

Stellung fortschreiten; es ist möglich, daß er zuletzt eine übergeordnete erreicht.

1.

Anders erscheint die sinnliche Natur unter dem moralischen, anders unter dem ästhetischen Gesichtspunkt. Dort soll sie bekämpft, hier soll sie befreit und verklärt werden. So ist offenbar ein Widerstreit da zwischen dem moralischen und ästhetischen Urtheil. Der Streit ist schnell und leicht entschieden, wenn man auf einen der beiden Gesichtspunkte Verzicht leistet. Wenn man beide bejaht, so sehe man zu, wie man sie vereinigt. Und Schiller bejaht beide: das ist sein Problem.

Wie wird er es lösen? Wie wird er das Erhabene mit dem Schönen, den moralischen Gesichtspunkt mit dem ästhetischen ausgleichen? Wenn es eine Erscheinung gibt, in der die beiden Naturen, die geistige und sinnliche, völlig eins sind, so wird jener Widerstreit durch eine Thatsache entscheidend widerlegt. Eine Thatsache ist allemal der bündigste Beweis, also auch die bündigste Widerlegung. Aber wie können die beiden Naturen jemals eins sein und völlig eins? Der Geist ist frei, er bestimmt sich

selbst, er ist wahrhaft einheimisch nur in dem Werk, das er selbst gemacht hat. Die Natur hat er nicht gemacht. Wie also ist es möglich, daß in einer nur natürlichen Bildung die geistige Natur einheimisch sein kann, als in ihrem Werke? Das ist die Frage, und die Antwort soll eine Thatsache sein.

Es handelt sich um eine Erscheinung, von der wir alle anerkennen, daß sie schön ist, um eine Schönheit, von der wir alle gestehen, daß sie Natur ist, um eine schöne Natur, von der wir alle zugeben, daß sie geistiger Abkunft ist, daß sie durch den Geist selbst gemacht wird, durch ihn allein gemacht werden kann. Gibt es eine solche Erscheinung?

2.

Es gibt eine Schönheit, die wir geistig hervorbringen, als eine Schöpfung der Phantasie: das ist das Kunstwerk. Aber das Kunstwerk ist nicht Natur im eigentlichen Verstande. Es gibt auf der andern Seite eine Schönheit der Natur, die wir nicht hervorbringen, sondern empfangen: „das ist die Schönheit des Körpers, der Gestalt, des Bau's, die Schiller „die architektonische Schönheit“ nennt. Sie ist eine Naturgabe, ein Talent, kein Verdienst. Also

weder in der gestaltenden Natur, noch in der schaffenden Kunst werden wir die Erscheinung antreffen, die wir suchen. Wenn sie ist, wird sie allein in der geistig-sinnlichen Natur, der menschlichen, zu finden sein. Gibt es eine menschliche Schönheit, die rein natürlich ist und doch geistigen Ursprungs?

Natürlich ist unser Leben, soweit es nicht durch Wille und Bewußtsein bestimmt wird: also das unwillkürliche Leben. Unwillkürlich ist die Empfindung, welche der Eindruck hervorruft; unwillkürlich der Laut der Freude oder des Schmerzes, der diese Empfindung äußert, die Geberde, die sie sympathetisch begleitet. Es ist ein bewegter, körperlicher Ausdruck, den sich die Empfindung unwillkürlich gibt. Dieser Ausdruck sei ganz ungezwungen und natürlich, aber er sei nicht ungestüm und heftig, wie sich die rohe Natur Luft macht, sondern maßvoll und frei, der durchsichtige Wiederschein einer freien Seele, ein Werk des Geistes, der diesen Körper belebt. Dieser Ausdruck ist weder durch ein natürliches, noch durch ein moralisches Gesetz geboten; in ihm erscheint überhaupt kein Gesetz, sondern eine Person; er ist persönlich und darum einzig, nicht künstlich gemacht,

noch weniger künstlich nachzumachen: das ist die Schönheit, die wir als Anmuth empfinden!

In der Anmuth ist die natürliche Bildung eine sprechende geworden. Nur der Geist spricht. Anmuth ist Schönheit; sie ist eine schöne Natur, welche der Geist bildet. Es gibt keine künstliche Grazie, die künstliche Anmuth ist Ziererei, was Schiller „die Tanzmeistergrazie" nennt. Wer anmuthig sein will, ist es nicht; sein Lächeln ist nicht reizend, sondern süß; die Absicht kann die Anmuth nicht machen: „man fühlt die Absicht und man wird verstimmt." Die Natur, die sich gehen läßt und blos gehen läßt, ist nicht anmuthig; der Geist, der die Natur zwingt, sich nicht gehen zu lassen, und sie nur zwingt, ist es eben so wenig. Anmuthig ist nur der Geist, und er ist es nur dann, wenn er sich ganz natürlich und darum unwillkürlich offenbart.

3.

Unsere Freiheit steht zu unserer Natur in einem doppelten Verhältnisse. Sie kann die Natur befreien, sie soll sie zugleich beherrschen. Die geistig befreite und die geistig beherrschte Natur sind beide ästhetische Erscheinungen. Jene ist die Anmuth, diese die Würde. In der Würde erscheint der erhabene Wille,

in der Anmuth die schöne Seele. So verhält sich die Würde zur Anmuth, wie das Erhabene zum Schönen. In beiden regiert der Geist die sinnliche Natur, aber in der Würde regiert er als Herrscher, in der Anmuth regiert er mit Liberalität. Die Würde ist imposant und auf ihrem Höhepunkt majestätisch, die Anmuth ist reizend und auf ihrem Höhepunkte bezaubernd. Eins hat die Würde gemein mit der Anmuth: sie darf nicht gemacht sein; die gemachte Würde ist steif, feierlich, schwülstig, wie die gemachte Anmuth geziert, süßlich, kokett ist.

Es gibt eine Schönheit, in der sich Anmuth und Würde vereinigen: das ist die vollendete menschliche Schönheit, wie sie einmal gewesen ist bei den griechischen Göttern; dann steht der Mensch gerechtfertigt da in der Geisterwelt und frei gesprochen in seiner Erscheinung: „mit gemildertem Glanze steigt in dem Lächeln des Mundes, in der heitern Stirn, in dem sanftbelebten Blick die Vernunftfreiheit auf, und mit erhabenem Abschied geht die Naturnothwendigkeit in der edlen Majestät des Angesichts unter.“ —

Also die Anmuth ist die Thatsache, die jenen Gegensatz der moralischen und sinnlichen Menschennatur widerlegt, die Thatsache, der gegenüber der

ästhetische Gesichtspunkt seine untergeordnete Stellung aufgeben und sich dem moralischen ebenbürtig beiordnen darf. Wäre der geistige Mensch nur über dem sinnlichen und könnte nicht zugleich in ihm einheimisch und frei sein, so wäre der herrschende Geist, der in der Würde erscheint, das einzig menschliche Ideal, und wir müßten von der Menschheit urtheilen, wie Tasso von Antonio: „doch haben alle Götter sich vereinigt, Geschenke seiner Wiege darzubringen — die Grazien sind leider ausgeblieben, und wem die Gaben dieser Holden fehlen, der kann zwar viel besitzen, vieles geben, doch läßt sich nie an seinem Busen ruh'n!"

Gibt es aber Anmuth, so muß es möglich sein, daß sich die Vernunft mit der Sinnlichkeit befreundet, so muß sich auch die Pflicht mit der Neigung befreunden dürfen, so wird eine schöne Moralität möglich werden, welche die Pflicht erfüllt, nicht blos um der Pflicht willen, sondern aus Neigung. Es wird dann auch eine sittliche Grazie geben. Die sittliche Grazie ist die unwillkürlich gewordene Tugend, die zur Neigung gewordene Pflicht, die Fertigkeit gleichsam in der Moralität. Wir handeln gut, wenn wir die Pflicht thun, weil wir sollen; wir

handeln schön, wenn wir sie thun, weil wir nicht anders können, weil sie uns gleichsam zur zweiten Natur geworden: das ist die moralische Schönheit, die Virtuosität im Rechtthun.*)

4.

Ein anderes also ist das moralische, ein anderes das ästhetische Handeln. In dem ersten erfüllen wir das sittliche Gesetz, in dem zweiten befriedigen wir unsere eigene Natur. Dort zeigen wir, was wir sollen, hier was wir können. Das Sollen drückt nur den Zweck aus, wozu die Handlung geschieht, das Können die Kraft oder das Vermögen, welches der Handlung zu Grunde liegt. Der moralische Werth einer Handlung liegt allein in ihrem Zweck und ihrer Absicht, der ästhetische liegt in ihrer Kraft. Das Ziel, worauf die Kraft sich richtet, macht den moralischen Werth oder Unwerth der Handlung; die Größe der Kraft, welche der Handlung zu Gebote steht, bedingt ihren ästhetischen Charakter. Und daraus folgt: daß die beiden Urtheilsweisen, die mora-

*) Ueber Anmuth und Würde. Neue Thalia II. St. 1793.

lische und ästhetische, verschiedene Gesichtspunkte nehmen, daß sie übereinstimmen können, indem sie dieselbe Handlung bejahen oder verneinen, aber auch von einander abweichen können, indem wir ästhetisch annehmen, was wir moralisch verwerfen. Denn die Größe der Kraft ist nicht gebunden an die Richtung, welche das sittliche Gesetz anweist. Eine große und sittliche Handlung, wie die That des Leonidas, bejahen wir aus moralischen und ästhetischen Gründen: aus moralischen, weil er die Pflicht der Vaterlandsliebe erfüllte; aus ästhetischen, weil er die Kraft hatte, das Große zu thun. „Daß Leonidas die heldenmüthige Entschließung wirklich faßte, billigen wir; daß er sie fassen konnte, darüber frohlocken wir und sind entzückt." Ich kann mir zwei Erscheinungen vorstellen, die beide dem Sittengesetz widerstreben, von denen die eine moralisch verwerflicher ist als die andere, aber zugleich ästhetisch anziehender. Warum ist z. B. ein kühner Mord ästhetisch anziehender, als ein furchtsamer Diebstahl, obwohl er mit dem sittlichen Maßstab gemessen, weit verwerflicher ist, als dieser? Weil es die Größe der Kraft, das Vermögen ist, welches der Handlung den ästhetischen Werth gibt. Und eben darin unterscheidet sich die poetische Wahr-

heit von der moralischen und historischen. „Die poetische Wahrheit besteht nicht darin, daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, daß es geschehen konnte, also in der innern Möglichkeit der Sache.“ Die ästhetische Kraft muß also schon in der vorgestellten Möglichkeit liegen. Darum ist die poetische Wahrheit unabhängig von der historischen, wie von der moralischen. Nachdem einmal der Dichter den ästhetischen Gesichtspunkt dem moralischen ebenbürtig an die Seite gestellt hatte, mußte ihm die Differenz beider in die Augen springen, und jetzt mußte er den ästhetischen Werth der Erscheinungen in seiner Eigenthümlichkeit schätzen. Wir bemerken, daß die Begriffe des Dichters, jemehr sie sich entwickeln, seiner poetischen Natur um so mehr sich annähern.*)

Er hatte dem Erhabenen das Schöne, der Würde die Anmuth zugesellt und so jenes erdrückende Uebergewicht gemildert und aufgehoben, welches der moralische Gesichtspunkt auf das Erhabene gelegt hatte. Jetzt war er besorgt, daß sich das Verhältniß beider

*) Ueber das Pathetische. (Schluß.) Diese Unterscheidung des ästhetischen und moralischen Urtheils setzt die Untersuchung über Anmuth und Würde voraus.

unwillkürlich umkehren und jenes Uebergewicht auf das Schöne übergehen möchte. Er war um das Erhabene besorgt. Es sollte ein Gleichgewicht und eine Ergänzung bestehen zwischen dem Erhabenen und Schönen, zwischen der Würde und Anmuth. Dieses Gleichgewicht zu hüten, schrieb der Dichter seinen spätern Aufsatz über das Erhabene. Wäre das Erhabene das einzig menschliche Ideal, so würde die Anmuth, die Harmonie und mit ihr das menschliche Glück fehlen. Wäre die Schönheit allein da, so würden wir nur die Harmonie des Lebens empfinden, so würden wir glücklich sein in den Schranken der Sinnenwelt und nie erfahren, daß wir bestimmt sind, als reine Intelligenzen zu handeln, daß wir in Wahrheit mehr sind, als die sinnliche Natur. Wir müssen erfahren, daß Vernunft und Sinnlichkeit nicht zusammenstimmen. In diesem Widerspruch liegt der Zauber des Erhabenen. Darum verdient die Fähigkeit, das Erhabene zu empfinden, die vollkommenste Entwicklung. Das Schöne macht sich verdient um den Menschen, das Erhabene um den reinen Dämon. Beide müssen sich ergänzen, um die ästhetische Erziehung zu vollenden: ohne die Schönheit wäre ein ewiger Streit zwischen unserem Geistesberuf und unserer

Menschheit; ohne das Erhabene würde uns die Schönheit unsere Würde vergessen machen. „Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne unser Bürgerrecht in der intellectuellen Welt zu verscherzen.“ Nur die Würde kann uns erheben, nur die Schönheit kann uns beglücken. Das Schöne und Erhabene sind „die Führer des Lebens,“ die beiden Genien, die das menschliche Leben, jeder in seiner Weise, vollenden müssen: „— nimmer widme dich einem allein! Vertraue dem ersten deine Würde nicht an, nimmer dem andern dein Glück!“ *)

Das Gegentheil des Schönen ist das Gemeine, der rohe, geistentblößte Naturtrieb. Das Gegentheil des Erhabenen ist das Niedrige, welches nicht blos gemein ist, sondern das Gemeine zum Zweck hat. Das Gemeine ist, wo das Edle fehlt; das Niedrige ist, wo das Edle verachtet und unterdrückt wird, es ist die herrschende Gemeinheit. Die Universalität der Kunst erlaubt, daß sie gemeine und niedrige Gegen-

---

*) Ueber das Erhabene. Kleinere Schriften 1801. „Die Führer des Lebens“ erschienen in den Horen 1795 unter dem Titel: „Schön und Erhaben.“

stände braucht, aber ihr Adel verlangt, daß sie selbst nie gemein oder niedrig wird. Beides ist nicht von dem Inhalte der Kunst, aber von ihrer Form ausgeschlossen.*)

5.

So hatte Schiller in seinem Aufsatz über Anmuth und Würde den moralischen Gesichtspunkt mit dem ästhetischen vereinigt. Er wollte das Schöne moralisch gerechtfertigt und begründet haben. Und hier offenbarte sich der Unterschied zwischen dem Philosophen und dem Dichter. Mit dem Begriff der sittlichen Grazie hatte sich Schiller von Kant entfernt. Denn Kant wollte nicht, daß die Neigung, gleichviel welche, jemals sittliche Triebfeder werde. Die einzige sittliche Triebfeder ist das Gesetz und der

---

*) Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst. Kleinere Schrift. 1802. Aus diesem Grunde glaubte Schiller Bürger's Gedichte so hart beurtheilen zu müssen. Und ich vermuthe, daß er zur Unterstützung dieser Recension, obwohl er ihrer nicht ausdrücklich gedenkt, den obigen Aufsatz schrieb. Wenigstens wollte er die Grundsätze dieser Recension elf Jahre später, d. h. im Jahre 1803, mit eben demselben Nachdruck aufrecht erhalten. S. Anm. zur Rec.

Grundsatz. Wir sollen jede moralische Handlung, wie ein ringender Herkules, unseren Neigungen abkämpfen, in jeder guten Handlung unsere immer begehrliche Natur opfern. Wir stehen nicht einmal blos im Leben, sondern in jeder Handlung von Neuem am Scheidewege, wo die Wahl ist zwischen Pflicht und Neigung. Aus Neigung kann man gut handeln, aber auch böse, denn aus dem Herzen kommen auch arge Gedanken. Und weil die Neigung diese zweideutige Triebfeder ist, weil sie beides möglich macht, so kann man streng genommen aus Neigung nicht gut handeln. Denn es ist streng genommen nicht möglich, aus einer Triebfeder gut zu handeln, die auch böser Handlungen fähig ist. Aus dem Grundsatz der Pflicht, dem einzig möglichen, kann man nur gut handeln. Das war Kants Standpunkt, der in keiner Weise mit der Sinnlichkeit capituliren wollte. Das Gute soll uns nicht leicht, sondern schwer und immer schwer werden, es soll nie aufhören, Opfer zu verlangen und zu kosten. Kant stellte das strenge, gebieterische, unerbittliche Sittengesetz in seiner unnahbaren Majestät seinem Zeitalter gegenüber, welches ähnlich dem unsrigen seine moralischen Empfindungen in einem öden Materialismus

verflacht und abgestumpft hatte. „Er war der Draco einer Zeit, die nicht verdiente, einen Solon zu haben."

Kant dachte nur moralisch, Goethe nur ästhetisch. Und Schiller stellte sich zwischen Beide in seiner Abhandlung über Anmuth und Würde, die den moralischen Standpunkt mit dem ästhetischen ausgleichen wollte. Er konnte es darum keinem von Beiden recht machen. Und es war sehr charakteristisch, wie die beiden großen Männer die Sätze Schillers beurtheilten. Dem einen erschien sein Ideal viel zu sinnlich, dem andern viel zu moralisch. Kant ließ nur die Pflicht reden, und diese sagte zum Menschen: du sollst mich achten und aus bloßer Achtung thun, was ich gebiete! Schiller wollte den rigorosen Denker erweichen, und als ob er ihn hätte verführen wollen, stellte er die Menschheit in ihrer reizendsten Gestalt vor ihn hin; er ließ der Pflicht durch die Grazie sagen: ich will dir gehorchen, erlaube nur, daß ich dich lieben darf! Aber Kant erlaubte es nicht. Er fand, daß Schiller die Majestät des Pflichtbegriffs beeinträchtigt habe, weil er der Würde die Anmuth zugesellen, die Moralität in Schönheit verwandeln, die Vernunft der Sinnlichkeit befreunden

wollte. Und Goethe im Gegentheil meinte, daß Schiller undankbar gewesen sei gegen die große Mutter Natur, die ihn selbst gewiß nicht stiefmütterlich behandelt habe. Nach Kant hatte Schiller der Natur zu viel, nach Goethe zu wenig eingeräumt.*)

Aber der Standpunkt, den Schiller hier eingenommen, neigte sich schon mehr der goethe'schen Denkweise zu, als der kantischen. Er suchte die menschliche Vollendung in der schönen Form; das moralische Ideal stellte sich schon zurück gegen das ästhetische, es hatte sich mit diesem ausgesöhnt, es war nicht weit entfernt, sich demselben unterzuordnen. War in den Künstlern die Schönheit nur erst die Vorstufe und das unvollkommene Sinnbild des Guten gewesen, so erscheint sie jetzt als dessen Vollendung. War es dort die moralische und intellectuelle Erziehung des Menschen, der die Kunst dient, so wird es jetzt die ästhetische Erziehung, welche die Kunst macht. So schrieb Schiller seine Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.

---

*) Kant, Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. I. St. Anm. Hartenstein Ausg. Bd. I. S. 182. Goethe, Tags- und Jahreshefte. 1794. Neue Ausg. Bd. XXI. S. 27.

VII.

In diesen Briefen wiederholt und entwickelt sich als ein Ganzes die Philosophie unseres Dichters. Wir sehen hier deutlich in den Zusammenhang und die Werkstätte seiner Gedanken. Es sind nämlich keineswegs ausgemachte und fertige Resultate, die uns Schiller in jenen Briefen mittheilt und lehrend auseinandersetzt, sondern die Resultate entstehen erst, indem er die Briefe schreibt, sie entwickeln sich erst mit dem Ideengange selbst. Es sind philosophirende Briefe, die mit manchen der platonischen Gespräche darin verwandt sind, daß sie sich von dem Gange der Gedanken mehr führen lassen, als daß sie denselben nach einem vorausgefaßten Plane leiten.

Es ist nicht ein fertig Gedachtes, das unserem Geiste dargestellt wird, sondern ein lebendiges Denken, das sich vor unserem Geiste als gegenwärtige Handlung vollzieht. Ein solches Philosophiren ist nicht episch, sondern dramatisch. Und darin besteht noch mehr, als in der Scenerie, der dramatische Charakter der platonischen Gespräche. Einen solchen dramatischen Charakter, der mit der Natur des Dichters ganz übereinstimmt, haben auch diese schiller'schen Briefe. Der moralische Gesichtspunkt verwandelt sich hier gleichsam vor unsern Augen in den ästhetischen. Unter den Händen des Dichters wird aus dem moralischen Ideal das ästhelische. Wer diese Briefe aufmerksam liest, wird entdecken, daß ihre Anlage mit ihrem Schluß, ihr Ausgangspunkt mit ihrem Endpunkt nicht übereinstimmen. Der moralische Gesichtspunkt beherrscht die Anlage, der ästhetische den Schluß. Es ist Schiller in diesen Briefen gegangen, wie in manchen seiner Dramen: daß sich der Held mit dem Dichter selbst verändert, oder die Stelle des Helden an eine zweite Figur übergeht, die nicht im ursprünglichen Plane, sondern erst unter den Händen des Dichters zu dieser Bedeutung emporsteigt. Im Don Carlos sollte Carlos der Held sein, und im Verlaufe

der Handlung wird es Posa. So soll in den Briefen über ästhetische Erziehung der moralische Gesichtspunkt der höchste sein, in der Folge aber und am Ende erscheint der ästhetische wirklich als der höchste. Die Briefe knüpfen in ihrem Ausgangspunkte an die Künstler an und vollenden in ihrem Endpunkte, was Schiller in Anmuth und Würde angelegt und vorbereitet hatte.

1.

Die Bestimmung des Menschen verlangt, daß die Vernunft durch das Sittengesetz das menschliche Leben beherrscht. Wenn das Sittengesetz nicht blos moralisch, sondern auch politisch herrscht, nicht blos die Gesinnung des Einzelnen, sondern auch die menschliche Gesellschaft regiert, so bezeichnet Schiller diesen Zustand als den „Vernunftstaat.“ Der sinnliche Mensch wird beherrscht durch den Trieb und das physische Bedürfniß. Die Noth treibt die Menschen dazu, sich gesetzmäßig zu vereinigen, um ihr Dasein gegenseitig zu sichern und ihre Bedürfnisse im Wechselverkehr des bürgerlichen Lebens zu befriedigen: diese nothgedrungene Gesellschaft nennt Schiller den „Nothstaat.“ Ist nun die Aufgabe des

einzelnen Menschen, sich über die Herrschaft des Naturgesetzes zu der des Sittengesetzes zu erheben, so kann die Bestimmung der Menschheit keine andere sein, als aus dem Nothstaat überzugehen in den Vernunftstaat.

Dazu ist eine Bedingung vor allen nöthig: daß die Menschen fähig sind, diesen Uebergang zu machen. Auf die wilden und rohen Triebe der Masse läßt sich kein Vernunftstaat gründen. Wird ein solcher Versuch dennoch gemacht — und das denkwürdige Phänomen hatte sich in Europa zugetragen, als Schiller seine Briefe schrieb — so ist sein unvermeidliches Schicksal, daß er schwärmerisch beginnt und barbarisch endet. Zwischen dem Staat, wie er sein soll, und den Menschen, wie sie sind, liegt ein breiter Graben, der sich nicht überspringen läßt, und den die französische Revolution umsonst gesucht hat, mit Leichen zu füllen. Sie hat ihn nicht gefüllt, sondern nur breiter gemacht.

Um unter Vernunftgesetzen zu leben, dazu gehört eine Fähigkeit, welche nicht die Natur macht, sondern die Bildung gibt, eine Bildung, die nur durch Erziehung erreicht wird. Es gehört dazu eine Erhebung über die selbstsüchtigen Begierden und Leidenschaften,

welche selbst nur gewonnen wird durch Kampf und Entsagung. Und die Menschen, wie sie sind, sind weit entfernt, diese nothwendigen Bedingungen zu erfüllen. „Einen großen Moment hat das Jahrhundert geboren, aber der große Moment findet ein kleines Geschlecht!" Den Einen fehlt die Bildung, den Andern die Kraft: jene sind roh, diese schlaff. Um die ersten zu bilden, die andern zu erheben, dazu ist eine Erziehung nöthig, die weder Staat noch Wissenschaft geben kann, denn es gehört dazu eine Veredlung des sinnlichen Menschen, eine gereinigte und vornehme Empfindungsweise, die allein durch die Kunst unter dem Eindrucke der Schönheit bewirkt wird. „Umgib die Menschen mit großen geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet."

Die Erziehung, die wir suchen, kann allein die ästhetische sein. Die Menschen müssen erst ästhetisch werden, ehe sie moralisch werden können: das ist der Ausgangspunkt der Briefe, in dem wir den Dichter der Künstler wiedererkennen. Und ich will sogleich sagen, was das Ende sein wird: ist der Mensch ästhetisch vollendet, so wird sich zeigen, daß er nicht erst

moralisch zu werden braucht; er ist es bereits geworden, er ist wie einer, der von Natur thut des Gesetzes Werk. Wie aber entsteht der ästhetische Mensch?*)

2.

Es sind zwei Vermögen, die zusammen das menschliche Wesen ausmachen: Vernunft und Sinnlichkeit. Die Vernunft denkt, die Sinnlichkeit empfindet. Das Denken äußert sich im Erkennen und Wollen: der Verstand erkennt die Naturgesetze, der Wille gibt die moralischen Gesetze; also offenbaren sich Beide, und damit die Vernunft selbst, in der Form des Gesetzes. Das Gesetz ist die Regel, wonach die Dinge geschehen, die Handlungen geschehen sollen: also die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen oder die Form, welche diese Mannigfaltigkeit zur Einheit verknüpft. Diese Einheit gibt die Vernunft: sie äußert sich also „formgebend." Dagegen ist die Sinnlichkeit das Vermögen, Eindrücke von der Außenwelt zu empfangen und aufzu-

---

*) Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Horen 1795. Vergl. Br. I. bis X.

nehmen; diese Eindrücke, vereinzelt und formlos, sind ein gestaltloser Stoff: die Sinnlichkeit äußert sich also „stoffempfangend."

Beides sind nothwendige Aeußerungen der menschlichen Natur. Die Vernunft will kraft ihrer Natur Form geben, die Sinnlichkeit kraft der ihrigen Stoff empfangen: wir können das erste Streben „Formtrieb", das zweite „Stofftrieb" nennen. Es sind die beiden Grundtriebe der menschlichen Natur, wie Vernunft und Sinnlichkeit die beiden Grundkräfte. Der erste Trieb will Alles gestalten, der andere Alles empfinden; jener will keinen formlosen Stoff, dieser keine stofflose Form dulden. Und hieraus folgen jene beiden Fundamentalgesetze der sinnlich vernünftigen Natur: das Gesetz der absoluten Realität: verwirkliche die Form und entwickle die Anlage, mache Alles zur Welt was blos Form ist; und das Gesetz der absoluten Formalität: bilde den Stoff, gestalte und forme alle äußere Erscheinung, vertilge Alles was blos Welt ist!

Die Menschennatur, weil sie in beiden Trieben besteht, verlangt, daß beide befriedigt und zugleich befriedigt werden. Wie ist das möglich? Wenn es möglich ist, so besteht darin die Harmonie der mensch-

lichen Natur und der Einklang unserer Kräfte. Und diese Harmonie wäre möglich, sobald der Gegenstand des ersten Triebes den zweiten befriedigen kann. Der Gegenstand des ersten Triebes ist die Form; das Bedürfniß des zweiten ist, zu empfangen. Wenn wir im Stande sind, die Form zu empfangen, so befriedigen wir damit die beiden Triebe in einem. Was aber heißt: Form empfangen? Wenn ich von einem Dinge nichts empfangen will als blos seine Form, so muß ich seine Erscheinung gewähren lassen, ich muß ihm gleichsam seine Erscheinung gönnen, ich muß ihm die Freiheit geben, sich darzustellen; ich will dem Dinge nicht meine Form geben, sondern die seinige empfangen. Ich gebe ihm meine Form, wenn ich es durch meine Begriffe oder Zwecke bestimme: durch meine Begriffe, indem ich es zergliedere und ergründe; durch meine Zwecke, indem ich es bearbeite und umgestalte; das eine thut der Verstand, das andere der Wille. Ich empfange seine Form, indem ich es blos betrachte. Es gibt ein Verhältniß zwischen uns und den Dingen, worin wir uns vollkommen frei zu einander verhalten. Wir sind den Dingen gegenüber unfrei, so lange diese uns gegenüber eine Macht sind, die wir leiden oder

bekämpfen. Der sinnliche Mensch ist unfrei, denn er leidet die Macht der Eindrücke, die ihn gefangen nehmen. Aber auch der menschliche Geist ist den Dingen gegenüber nicht frei, er soll es erst werden. Für den Geist sind die Dinge zwar keine Eindrücke, die er leidet, wohl aber Aufgaben, die er zu lösen hat. Er wird mit diesen Aufgaben nie fertig. Er ist in unaufhörlicher Arbeit mit den Dingen begriffen. Er will sie erkennen und nützen. Jeder wissenschaftliche und praktische Fortschritt des menschlichen Geistes ist, bevor wir ihn machen, eine zu lösende Aufgabe, das ist für den menschlichen Geist die peinliche Empfindung einer nicht gelösten. Die Qual der Probleme ist das Leiden des Geistes, und so lange er leidet, fühlt er sich unfrei. Diese Qual wird und soll nie aufhören, so lange es Geister und Dinge gibt: darum kömmt für sich allein der menschliche Geist gegenüber den Dingen niemals in den Zustand wirklicher Freiheit.

Das freie Verhältniß, in dem wir die Dinge nicht ergreifen und brauchen, sondern freilassen, wo die Dinge weder unsere Eindrücke noch unsere Aufgaben, sondern blos die Gegenstände sind, die wir betrachten, — dieses Verhältniß ist weder geistig noch

sinnlich, es ist beides zugleich: es ist ästhetisch. So lange uns ein Eindruck peinlich gefangen hält oder eine Aufgabe ganz einnimmt und beschäftigt, schläft gleichsam der ästhetische Sinn. Aber sobald wir aufathmen von dem ängstlichen Druck, sobald die glücklich gelöste Aufgabe uns das Wohlgefühl der Freiheit zurückgibt, erwacht in diesem Augenblick unwillkürlich die ästhetische Betrachtung. Wir fühlen uns frei und neidlos lassen wir Alles außer uns frei, und was wir jetzt von den Dingen empfangen, indem wir sie betrachten, ist ihre bloße Form. Wir sind jetzt ganz Phantasie, ruhig weilende und betrachtende Phantasie, und so empfinden wir von den Dingen blos ihre sinnliche Form, ihre „lebende Gestalt", ihren Schein oder ihre Schönheit. In diesem ästhetischen Verhältniß ist zwischen uns und den Dingen kein ernsthafter Verkehr, denn es wird hier von keiner Seite eine ernsthafte Einwirkung auf die andere ausgeübt. In dem ästhetischen Verkehr spielt die Phantasie mit dem Schein der Dinge.*)

*) Vergl. Br. XI. XII. XIII.

3.

Wie entsteht ein solcher ästhetischer Verkehr? Gibt es im Menschen einen Trieb, der sich auf diese Weise und nur auf diese befriedigt? Oder müssen wir erst künstlich lernen, mit den Dingen ästhetisch umzugehen? In der ästhetischen Betrachtung empfangen wir nicht den Stoff, sondern die Form der Dinge, befriedigen damit die beiden Grundtriebe unserer Natur in einem Acte, befriedigen also unsere ganze menschliche Natur. Ich sollte meinen, was die gesammte Menschennatur befriedigt, müsse auch von der Natur selbst gesucht und brauche nicht erst künstlich angebildet zu werden. Also suchen wir in dem Naturmenschen, der sich am reinsten und liebenswürdigsten darstellt im Kinde, ob ein glücklicher Instinct seiner Natur das Kind von selbst in eine Art ästhetischen Verkehr mit den Dingen bringt. Dieser Verkehr fängt mit dem Augenblicke an, wo das Kind nicht mehr den Stoff der Dinge begehrt, sondern sich mit dem Scheine derselben begnügt, wo seine erwachte Phantasie beginnt im Schein der Dinge zu leben. Der Knabe, der auf dem Stock

reitet, der sein Pferd ist, das Mädchen, das die Puppe sorgfältig hütet und alles Mögliche thut, die Puppe schlafen zu machen, — was ist das Pferd des Knaben, was ist des Mädchens schlafende Puppe anders als eine bloße Vorstellung, als ein bloßer Schein, den die wundervolle Phantasie des Kindes den Dingen leiht und unwillkürlich von den Dingen wieder zurückempfängt? Das Kind spielt, und jedes Kind spielt. Jedes Spiel ist ein Formempfangen und darum das Element zum ästhetischen Verkehr. So gewiß das harmlos spielende Kind eine der anmuthigsten Erscheinungen der Welt ist, so gewiß ist im Spiele des Kindes die Schönheit gegenwärtig. Es gibt einen Trieb in der menschlichen Natur, den wir mit Schiller den „Spieltrieb“ nennen wollen: in diesem Triebe befriedigen sich die beiden andern zugleich, und diese Befriedigung ist ihre erste.

Aber die höchste und letzte Befriedigung dieses Triebes ist die wirkliche Schönheit. Wir können die betrachtende oder formempfangende Phantasie, weil sie den Ernst der sinnlichen Begierde wie den Ernst des forschenden Geistes von sich ausschließt, die spielende Phantasie nennen. Die Schönheit soll ein

Gegenstand sein nur der spielenden Phantasie, und die spielende Phantasie soll zu ihrem höchsten Gegenstande nur die Schönheit haben. So konnte Schiller sagen: „Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen und er soll nur mit der Schönheit spielen." „Er spielt nur, wo er in voller Bedeutung Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." Das wußten oder, besser gesagt, das thaten die Griechen. So waren ihre Spiele. Sie spielten zu Olympia mit ihrer eigenen Schönheit. Und so dachten sie ihre Götter: „sie ließen sowohl den Ernst und die Arbeit, welche die Wangen der Sterblichen furchen, als die nichtige Lust, die das leere Angesicht glättet, aus der Stirn der seligen Götter verschwinden, gaben die Ewigzufriedenen von den Fesseln jedes Zwecks, jeder Pflicht, jeder Sorge frei, — in sich selbst ruht und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung: da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfen, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte. Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustande der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wunderbare Rührung, für

welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen hat.“ *)

4.

Nachdem wir begriffen haben, wie die ästhetische Betrachtung im Spiel entsteht und sich in der Schönheit vollendet, so läßt sich die Frage beantworten: worin besteht die ästhetische Gemüthsverfassung, die wir im Spiele suchen und in der Schönheit erreichen? Was ist der Mensch im ästhetischen Zustande? Ich will zuerst sagen, was er in diesem Zustande nicht ist. Er ist weder geistig noch sinnlich. Der geistige wie der sinnliche Mensch sind beide mit den Dingen beschäftigt, und mit Kraftanstrengung beschäftigt: der eine, indem er die Dinge bestimmt, sei es denkend oder handelnd; der andere, indem er von den Dingen bestimmt wird. In beiden Fällen wirken wir als Kräfte, und zwar in einer bestimmten Richtung, eingenommen von diesem Eindruck oder von dieser Aufgabe, die alles Andere von sich ausschließt. Wir sind also in beiden Fällen ausschließend bestimmt, gefangen gehalten von einer Macht, die uns einschränkt,

*) Vergl. Br. XIV. XV.

und indem wir an diesem Punkte unsere Schranke empfinden, sind wir in beiden Fällen unfrei.

Anders der ästhetische Zustand, dem diese Charaktere nicht zukommen. Er ist nicht wirkende Kraft, sondern betrachtende Ruhe; er ist nicht bestimmt weder thätig noch leidend, sondern unbestimmt oder bestimmbar; er ist nicht unter dem Zwange weder eines Problems noch eines Eindrucks: also nicht unfrei, sondern frei. So besteht die ästhetische Gemüthsverfassung in einer bestimmbaren Ruhe, die wir als Freiheit empfinden. Oder um Schillers vortrefflichen Ausdruck zu brauchen, sie besteht in der „Bestimmungsfreiheit,“ die zweierlei ist: die Freiheit von allen Bestimmungen, womit das Leben uns fesselt, und die Freiheit zu allen Bestimmungen, die das Leben enthält. In der letztern Rücksicht ist diese Bestimmungsfreiheit zugleich Bestimmungsfähigkeit. Weil der ästhetische Zustand die Freiheit von allen Bestimmungen ist, darum ist er weder geistig noch sinnlich; weil er zugleich die Freiheit zu allen Bestimmungen ausmacht, darum ist er sowohl geistig als sinnlich; er ist beides und zwar in gleichem Grade; es findet auf keiner von beiden Seiten ein Uebergewicht statt, sondern ein vollkommener Ein-

klang dieser beiden Grundkräfte der menschlichen Natur. Nun sind die beiden Kräfte der Vernunft und der Sinnlichkeit, die formgebende und die stoffempfangende, einander entgegengesetzt. Wenn aber zwei Kräfte in entgegengesetzten Richtungen auf dasselbe Wesen mit vollkommen gleicher Energie einwirken, so wird nach unabänderlichen Gesetzen jenes Wesen in den Zustand vollkommener Ruhe versetzt, es tritt ein Gleichgewicht ein der beiden Kräfte, die sich gegenseitig aufheben und in ihrem gemeinsamen Träger einen Zustand völliger Indifferenz herbeiführen. Die beiden Kräfte seien die formgebende und stoffempfangende, ihr gemeinsamer Träger der Mensch; sie sollen, entgegengesetzt wie sie sind, in vollem Gleichgewicht gedacht werden; so kann die menschliche Natur nicht anders, als den Indifferenzpunkt beider einnehmen, und die Indifferenz in diesem Falle ist eben der ästhetische Zustand. Bekanntlich haben die Moralphilosophen viel darüber gestritten, ob es eine Indifferenz des menschlichen Willens gebe, d. h. eine Willensfreiheit oder einen Zustand, in welchem der menschliche Wille nach entgegengesetzten Richtungen vollkommen gleich geneigt sei. Sobald es im Menschen eine Willkür, d. h. ein Ver-

mögen unbedingter Wahlfreiheit gibt, muß ein solcher Zustand möglich sein. Denselben verneinen heißt die Willkür und in diesem Sinne die Willensfreiheit aufheben. Lassen wir den Streit der Philosophen! Die scharfsinnigsten Denker — ein Leibnitz, um eines Spinoza nicht zu gedenken — zählen zu den Gegnern der Willensindifferenz. Aber es gibt eine Indifferenz in der menschlichen Natur, nur nicht im Willen, sondern im ästhetischen Zustande. Diese Entdeckung will Schiller an diesem Punkte gemacht haben. Im ästhetischen Zustande findet sich die Freiheit, welche die Moralisten im Willen vergebens suchen. Was ist der ästhetische Zustand, wenn er im Indifferenzpunkte zwischen Vernunft und Sinnlichkeit besteht? Diese beiden Grundkräfte treiben unwillkürlich die menschliche Natur, sich denkend und sinnlich zu äußern: es sind die beiden Grundtriebe, die sich nothwendig bethätigen, also die menschliche Natur nöthigen. Indem sie sich beide gegenseitig aufheben, so ist damit zugleich die Nöthigung aufgehoben oder der Zwang, und der aufgehobene Zwang ist die Freiheit. Diese Freiheit ist kein Wollen, das mit einem bestimmten Problem erfüllt ist, sondern die Offenheit für alle Bestimmungen, sie ist der Zustand,

in welchem der Mensch aus sich machen kann was er will, sie ist ein Können, sie ist Fähigkeit und blos Fähigkeit: die Menschheit in ihrer reinen, unberührten, unverbrauchten Anlage. In dem Zustande ästhetischer Freiheit kehrt die menschliche Natur gleichsam zurück in ihre Ursprünglichkeit, in der ihre Kräfte nicht vereinzelt wirken, sondern als gleichvermögende zusammenstimmen und sich in dieser Harmonie fühlen. „Die ästhetische Stimmung, weil sie keine einzelne Function der Menschheit in Schutz nimmt, ist sie einer jeden ohne Unterschied günstig, sie ist der Grund der Möglichkeit von allen." Wer diese Stimmung jemals erfahren hat, wird uns die Wahrheit dieser Begriffe bestätigen. Und wer sollte sie niemals erfahren haben? Aber sie ist niemals tiefer und vollständiger begriffen worden als von Schiller, und es gehörte ein Dichter dazu, um die ästhetische Stimmung so zu durchdringen. Erinnern wir uns an jene wunderbaren Gemüthszustände, die jeder mehr oder weniger, tiefer oder oberflächlicher erfahren hat, an jene Stimmungen, wo wir uns ganz und vollständig fühlen, unser Selbstgefühl so rein und ungetrübt sich regt, als ob wir wieder jung würden, als ob wir gleichsam von Neuem anfangen könnten zu leben,

als ob wir noch keine Schicksale gehabt hätten, wo „die Welt so weit, so offen vor uns liegt", die ganze menschliche Natur sich fühlt, als ob sie eben wie neugeboren vom Schlummer erwacht wäre, — sind es nicht diese Stimmungen, wo wir uns fähig fühlen, jede Aufgabe zu lösen, am offensten sind für alle Bestimmungen, vor Allem am meisten geneigt sind zur ästhetischen Betrachtung der Dinge, zum Genusse der Kunstwerke, selbst zur poetischen Schöpfung? Und sind es nicht diese Stimmungen, in welche selbst uns wiederum die Betrachtung der schönen Natur und der Genuß eines vollendeten Kunstwerks versetzt? Wir empfinden ähnlich wie Faust, der von seinem Spaziergange heimkehrt: „Vernunft fängt wieder an zu sprechen und Hoffnung wieder an zu blüh'n; man sehnt sich nach des Lebens Bächen, ach! nach des Lebens Quelle hin!" Und das war die Stimmung, in der von allen Dichtern Goethe am meisten gelebt hat, sie war seine Natur, seine Gemüthsverfassung, sie ist der Grundton, aus dem seine Poesie entspringt oder in den sie austönt. Schiller hat sie philosophisch begriffen und Goethe hat sie poetisch beschrieben; er hat uns in seiner „Zueignung" bezeugt, in welcher Stimmung er zum Dichter geworden, wie aus seiner

ästhetischen Gemüthsstimmung seine poetische Kraft erwachte:

Der Morgen kam; es scheuchten seine Tritte
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich erwacht aus meiner stillen Hütte
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging;
Ich freute mich bei einem jeden Schritte
Der neuen Blume, die voll Tropfen hing;
Der junge Tag erhob sich mit Entzücken
Und Alles ward erquickt mich zu erquicken.

Wir haben den Punkt erreicht, in dem sich die beiden großen Dichter zusammenfinden. Goethe las die Briefe über die ästhetische Erziehung noch ehe sie gedruckt waren, und schrieb darüber an Schiller: „Wie uns ein köstlicher, unserer Natur analoger Trank willig hinunter schleicht und auf der Zunge schon durch gute Stimmung des Nervensystems seine heilsame Wirkung zeigt, so waren mir diese Briefe angenehm und wohlthätig, und wie sollte es anders sein, da ich das, was ich für Recht seit langer Zeit erkenne, was ich theils lobte, theils zu loben wünschte, auf eine so zusammenhängende und edle Weise vorgetragen fand?" *)

*) Br. XIX. XX. XXI. Vergleiche Briefwechsel

Und einige Wochen vorher nach einem ästhetischen Gespräch, das er mit Goethe gehabt hat, schreibt Schiller seinem Freunde Körner: „— zwischen unseren Ideen fand sich eine ganz unerwartete Uebereinstimmung, die um so interessanter war, weil sie wirklich aus der größten Verschiedenheit des Gesichtspunktes hervorging. Ein Jeder konnte dem Andern etwas geben, was ihm fehlte, und etwas dafür empfangen. Seit dieser Zeit haben diese ausgestreuten Ideen bei Goethe Wurzel gefaßt, und er fühlt jetzt ein Bedürfniß, sich an mich anzuschließen und den Weg, den er bisher allein und ohne Aufmunterung betrat, in Gemeinschaft mit mir fortzusetzen.“*)

Mit der Abhandlung über Anmuth und Würde war Goethe nicht einverstanden; mit den Briefen über ästhetische Erziehung stimmt er überein. Das erklärt sich leicht aus dem Unterschiede selbst, der zwischen den beiden Schriften stattfindet; dort hatte sich der ästhetische Gesichtspunkt behutsam und schüchtern neben den moralischen gestellt, hier dagegen behauptet

---

zwischen Schiller und Goethe. Th. I. Goethe an Schiller. 26. Okt. 1794.

*) Briefwechsel Schillers mit Körner. Th. III. Schiller an Körner. Sept. 1794.

er mit dem vollen Bewußtsein seiner Berechtigung den höchsten Rang, und die menschliche Vollkommenheit wird durch die Schönheit begriffen.

5.

Nur der ästhetische Mensch ist vollkommen, der empirische ist es niemals. Unter dem Zwange der Lebensverhältnisse werden wir eingeschränkt, zersplittert, an die Scholle gefesselt, auf ein Bruchstück der Menschheit angewiesen. Im empirischen Zustande, d. h. wie wir leben im Gange der Gewohnheit und Erfahrung, sind wir niemals im vollen Gleichgewicht unserer Kräfte, die Thätigkeit auf der einen Seite ist allemal mit einem Leiden auf der andern verbunden. Unter dem Einflusse der Schönheit werden wir gleichsam wieder ergänzt, wieder verjüngt, in unserer reinen und vollkommenen Menschheit wieder hergestellt. Die Schönheit soll uns in den Zustand der Bestimmungsfreiheit, d. h. in den ästhetischen Zustand versetzen: darin besteht ihre nothwendige und eigenthümliche Wirkung. Sie soll mit andern Worten den empirischen Menschen in den ästhetischen verwandeln: daraus erklärt sich die verschiedene Wirkungsart der Schönheit. Wir können auf verschiedene Weise un-

vollkommen und mangelhaft sein, also auf eben so viele verschiedene Weise vollkommen werden. Die Form unserer Ergänzung richtet sich offenbar nach dem, was uns fehlt. Und was uns fehlt ist allemal etwas, das uns nicht fehlen sollte, das wir haben oder sein sollten. Es sollte uns niemals eine der Kräfte fehlen, die der menschlichen Natur zukommen, und diese Kräfte sollten immer in richtigem Gleichge- gewicht stehen, niemals die eine auf Kosten der andern sich geltend machen. Die Vollkommenheit der menschlichen Natur besteht nicht blos in der Energie, sondern in der übereinstimmenden Energie ihrer Kräfte. Mithin besteht die Unvollkommenheit der menschlichen Natur in dem Mangel entweder der Energie oder der Uebereinstimmung. Was uns fehlen kann und nicht fehlen sollte, ist entweder die Energie oder die Harmonie unserer Kräfte. Die Thatkraft fehlt, wenn wir abgespannt oder erschlafft sind; die Harmonie fehlt, wenn eine Kraft die andere überwiegt, sich einseitig vor der andern geltend macht, angespannt oder angestrengt handelt. Die menschliche Unvollkommenheit besteht im Zustande entweder der Erschlaffung oder der Anstrengung. Der unvollkommene, d. h. empirische Mensch ist entweder ange-

spannt oder abgespannt. Soll also die Schönheit den empirischen Menschen in den ästhetischen verwandeln, so muß sie den angespannten und abgespannten, beide, ergänzen können: den einen, indem sie beruhigend, mildernd, schmelzend auf ihn einfließt; den andern, indem sie ihn wieder aufrichtet und belebt. In dem ersten Falle ist die Wirkungsart der Schönheit „schmelzend", in dem zweiten „energisch"; in beiden ist sie ergänzend, befreiend, wiederherstellend. An dieser Wirkung als ihrer nothwendigen Frucht wollte Schiller die ächte Schönheit erkennen und gleichsam ihren Höhegrad messen. Je mehr wir von dem Kunstwerk unsere ästhetische Freiheit, das Gefühl unserer reinen und fähigen Menschheit empfangen, um so richtiger wirkt, um so vollkommener ist das Kunstwerk. Je allgemeiner die Stimmung ist, die unserem Gemüth durch eine bestimmte Gattung der Künste und durch ein bestimmtes Product aus derselben gegeben wird, desto edler ist jene Gattung, desto vortrefflicher ist ein solches Product.*) So ist der ästhetische Zustand gleichsam der mittlere proportionale zwischen dem sinnlichen und moralischen.

*) Vergl. Br. XVI. XVII. XVIII und XXII.

6.

Vergleichen wir jetzt den moralischen Menschen mit dem ästhetischen, so hat sich in den Augen des philosophirenden Dichters das Verhältniß beider wesentlich verändert. In dem moralischen Menschen ist eine Seite der menschlichen Natur, eine ihrer Grundkräfte in energischer Anspannung begriffen und im Kampf mit der andern. In dem ästhetischen sind die beiden Grundkräfte ganz befriedigt und mit einander in rein gestimmter Harmonie. Die blos sinnliche Empfindung ist die niedrige und rohe Begierde, welche die Dinge an sich reißen will und mit dem Stoffe derselben gemein wird; diese Begierde hat nöthig, durch den moralischen Willen bekämpft und unterdrückt zu werden. Die schöne Empfindung begehrt nichts als die Betrachtung der Dinge, sie will nichts empfangen als deren Form, sie ist rein von jeder gemeinen. Begierde, sie bedarf nicht des moralischen Zwanges, denn sie erfüllt von selbst das moralische Gesetz. Und so ist in dem ästhetischen Menschen von selbst der moralische enthalten. Früher erblickte Schiller in dem moralischen Menschen vor Allem die Erhabenheit des Willens, jetzt sieht er in

ihm vor Allem den Zwiespalt der Kräfte. Wenn Schiller zuerst erklärte, die Menschen müssen erst ästhetisch werden, ehe sie moralisch werden können, so wird er jetzt sagen: wenn sie das erste geworden sind, so brauchen sie das zweite nicht mehr zu werden. „Der Mensch muß lernen edel begehren, damit er nicht nöthig habe, erhaben zu wollen.“ Und das lernt er durch die ästhetische Bildung. Früher erschien die ästhetische Bildung nur als eine Vorstufe zur moralischen, jetzt erscheint die moralische als eine Nachhülfe der ästhetischen. Wenn diese fehlt, dann bleibt nichts übrig als jene. Die moralische Kraft ist immer da, die ästhetische Fähigkeit nicht immer und nicht in Jedem. Wem die schöne Empfindung gebricht, der soll sich mit der „moralischen Kraft“ trösten: „Kannst du nicht schön empfinden, dir bleibt doch vernünftig zu wollen und als ein Geist zu thun, was du als Mensch nicht vermagst!“ Und so erscheint die schöne Sittlichkeit, verglichen mit der blos moralischen, als die höhere, die etwas vor dieser voraus hat, gleichsam vornehmer und edler ist, gleichsam den Adel der sittlichen Welt bildet; und die Moral, die vorher so erhaben aussah, erscheint unter diesem

Gesichtspunkte betrachtet nur noch bürgerlich. „Adel ist auch in der sittlichen Welt, gemeine Naturen zahlen mit dem was sie thun, edle mit dem was sie sind!“ *)

Für den moralischen Menschen gibt es kein Schicksal, denn es gibt keine Macht, die im Stande wäre, ihn zu überbieten, oder die erhabener wäre als er. Für den ästhetischen Menschen ist ein Schicksal ebensowenig denkbar, denn es gibt keine Macht, welche die menschliche Freiheit, ob wir sie moralisch oder ästhetisch vorstellen, binden und brechen könnte. Die moralische Freiheit bethätigt sich in der heldenmüthigen Aufopferung, sie erschien deshalb in ihrer Handlungsweise tragisch. Die ästhetische Freiheit hat nicht nöthig, erhaben zu wollen, weil sie edel begehrt; sie hat keinen Grund, tragisch zu werden; sie erscheint über dem Schicksal und über der tragischen Handlung.

Die schöne Humanität löst das Schicksal, das tragisch verschlungene Menschenleben und jeden drohenden Conflict rein und vollkommen auf, wie Iphigenie in dem Goethe'schen Gedicht das Schicksal des Orestes und den Widerstand des Thoas. Die ästhe-

*) Vergl. Br. XXIII. bis zum Schluß.

tische Freiheit macht das Schicksal unmöglich und die Tragödie überflüssig. Wenn nun der Dichter nach diesen seinen Ansichten sein poetisches Verfahren einrichtet, wenn er das ästhetische Ideal oder die schöne Humanität zur Aufgabe seiner künstlerischen Darstellung macht, so muß die Tragödie hier einer großen Schwierigkeit begegnen. Am nächsten liegt, daß die tragischen Conflicte glücklich gelöst werden; werden sie tragisch gelöst, so wird wenigstens der ästhetische Charakter des Helden (den wir voraussetzen) nicht die zureichende Ursache sein können, und der Dichter wird sich genöthigt sehen, außerhalb seines Helden eine Macht zu suchen, die ihm das Tragische vollenden hilft: er wird sich in einer poetischen Noth befinden, worin er zum Schicksal von Neuem seine Zuflucht nimmt, das er doch aus moralischen und ästhetischen Gründen mit vollem Bewußtsein aufgegeben hat; er wird es wieder aufsuchen müssen, und da er es in seiner Weltanschauung nicht findet, so bleibt ihm nichts übrig, als das Schicksal in einer fremden Weltanschauung nachzuahmen. Die Folge wird sein, daß die Tragödie entweder ausbleibt oder sich mit fremdartigen Motiven vermischt. Indessen haben wir jetzt in unserem Dichter nicht den Künstler,

sondern den Philosophen vor Augen, und wir wollen der Untersuchung nicht vorgreifen, die wir abgesondert von dieser uns für ein anderes Mal aufheben. Nur an der Grenze der gegenwärtigen Untersuchung sei die Frage aufgeworfen: welchen Effect das ästhetische Ideal in der dramatischen und namentlich in der tragischen Dichtung haben wird?

VIII.

Vergleichen wir Schillers ästhetische Grundsätze mit den kantischen, so hat sich die kleine Differenz, die sich von vornherein bemerkbar machte, allmälig und folgerichtig zu einer großen entwickelt. Kant hatte in dem behutsam-kritischen Geiste seiner ganzen Betrachtungsweise das ästhetische Problem aufgestellt und gelöst. Die Schönheit galt ihm nicht als eine Eigenschaft, die den Dingen an sich zukommt, sondern lediglich als ein Prädicat, das wir nicht anders können als den Erscheinungen beilegen. Was Kant erklären wollte, war nicht die schöne Erscheinung, sondern das ästhetische Urtheil. Und er stellte gleich im Anfange dieser seiner Untersuchung fest, daß

nicht in der Natur der Dinge, sondern lediglich in unserer Betrachtung über dieselben das allgemeine Prädikat der Schönheit gegründet sei, daß mit andern Worten das ästhetische Urtheil ein reflectirendes (kein bestimmendes) sei, welches keine andere Geltung haben könne als eine blos subjective. Nun ist die Schönheit weder ein logischer noch ein moralischer Begriff, die ästhetische Wahrnehmung der Dinge vermehrt weder unsere wissenschaftliche Erkenntniß, noch bestimmt sie unser Begehrungsvermögen oder wird von diesem bestimmt. Der Verstand macht die logischen, die Vernunft die moralischen Begriffe; das ästhetische Urtheil, welches weder logisch noch moralisch ist, kann weder aus dem Verstande noch aus der Vernunft erklärt werden. So entdeckte Kant, um das ästhetische Urtheil zu erklären, ein drittes Vermögen neben dem Verstande, der das Sinnliche erkennt, und der Vernunft, die das Sittliche erzeugt, ein mittleres Vermögen gleichsam zwischen jenen beiden: das Gefühl der Lust oder Unlust, den ästhetischen Sinn oder den Geschmack. Das Reich der Vernunft ist die Freiheit, das Reich des Verstandes ist die Natur, das Reich des Geschmacks ist die Schönheit, welche Natur und Freiheit

gleichsam in sich vereinigt, denn in der Schönheit empfinden wir die Natur in einer zweckmäßigen Uebereinstimmung (nicht mit sich selbst, sondern) mit uns. Kant betont nachdrücklich jenes „gleichsam." Die Schönheit ist nicht die wirkliche objective Vereinigung der Natur und Freiheit, des Sinnlichen und Moralischen; sie wird nur von uns so empfunden, so beurtheilt, so reflectirt. Die ästhetische Wahrnehmung ist nur ein Vermögen neben andern, ein mittleres, das nach beiden Seiten sorgfältig abgegrenzt und eingeschränkt wird, und diese Grenze nicht überschreiten darf weder nach dem Verstande zu noch nach der Vernunft. Bei Schiller erweitert sich im Fortgange seiner ästhetischen Begriffe mit jedem Schritte mehr das ästhetische Vermögen, es bemächtigt sich immer mehr des ganzen Menschen, der ästhetische Mensch erscheint zuletzt als der Inbegriff alles Menschlichen, als die wirkliche Einheit des Moralischen und Sinnlichen, und demgemäß die Schönheit als die wirkliche und objectiv gültige Einheit des Geistigen und Natürlichen.

Damit weichen die von Kant sorgfältig gehüteten Grenzen, die den Geschmack abhalten von der theoretischen und praktischen Vernunft, von dem Vermögen

der Erkenntniß und des sittlich-freien Handelns. Die ästhetische Bildung ist die allgemein menschliche; sie muß mithin auch die wissenschaftliche und moralische Bildung durchdringen und in gewissem Sinne sich aneignen können. In gewissem Sinne, denn es kann nicht gemeint werden, daß auf ästhetischem Wege die wissenschaftlichen und moralischen Wahrheiten erzeugt werden. Die einen werden entdeckt durch die eindringende Erforschung der Dinge, die andern werden erzeugt durch die gesetzgebende reine Vernunft, und weder jene Erforschung noch diese Gesetzgebung sind ästhetische Handlungen. Der Wahrheitssinn muß ganz unabhängig von dem Schönheitssinn seine eignen Wege gehen. Er hat auch von dem letztern keine unberechtigte Einmischung zu fürchten, denn die Wahrheiten, ob sie Natur- oder Sittengesetze sind, bilden den Inhalt der wissenschaftlichen und sittlichen Bildung, gleichsam den Stoff derselben; die ästhetische Bildung aber hat es überhaupt nicht mit dem Stoff, sondern lediglich mit der *Form* und der *Gestalt* zu thun und will es mit dieser allein zu thun haben. Wenn Wissenschaft und Sittlichkeit ohne Form sein können, so bedürfen sie keiner ästhetischen Erziehung und Bildung. Wenn beiden aber die Form, wie

allem Menschlichen, unentbehrlich ist, so müssen sie in diesem Punkte dem Schönheitssinn entsprechen, ohne dem Wahrheitssinn zu schaden; sie müssen von ihrer formalen Seite aus ästhetisch bildungsfähig sein.

Form ist Darstellung. Die Form, in der sich die Wissenschaft darstellt, ist die Rede, unter der wir zugleich die Schreibart begreifen, im Allgemeinen also der Styl oder die Diction. Die Form, in der sich die Sittlichkeit darstellt, ist (nicht die Gesinnung, sondern) das Betragen, überhaupt die gesammte äußere Erscheinung. Die ästhetische Bildung in der Wissenschaft und Sittlichkeit bezieht sich deshalb auf den Styl und das Betragen, auf die Schönheit der mündlichen und schriftlichen Rede und auf die ästhetischen Sitten. Es leuchtet ein, daß die gefällige Form der Rede und des Benehmens nicht den innern Werth weder des wissenschaftlichen noch moralischen Charakters ausmachen, es läßt sich gründliche Gelehrsamkeit und tüchtige Gesinnung ohne gefällige Formen denken, ja sogar in sehr ungefälligen, und auf der andern Seite können gefällige Formen wenigstens dem Scheine nach sich vertragen mit oberflächlicher Wissenschaft und leichtfertiger Gesinnung, wenn nicht mit noch Schlimmerem. Wollte man die

wissenschaftliche und sittliche Bildung ganz durch die ästhetische ersetzen, so wäre das in beiden Fällen frivol. Es hieße das gesetzmäßige Denken und Wollen einer belletristischen Willkür preisgeben. „Belletristische Willkür im Denken verfinstert den Verstand; angewendet auf Maximen des Willens ist sie geradezu etwas Böses und muß das Herz verderben.“ Der Gebrauch der schönen Formen hat in der Wissenschaft wie in der Sittlichkeit seine nothwendigen Grenzen, und der richtige Gebrauch in beiden Fällen seinen wohlthätigen Nutzen. Die entwickelte Wissenschaft gibt sich von selbst die schöne Form, sie endet nothwendig in der ästhetischen Bildung. Je strenger und wissenschaftlicher im reinsten Sinne des Wortes das Denken ist, um so gesetzmäßiger ist sein Verfahren, um so zusammenhängender die Reihe seiner Vorstellungen, um so deutlicher muß seine Sprache, um so anschaulicher, lebendiger, durchsichtiger seine Form sein. Und in dieser Form ist und wirkt die Wissenschaft ästhetisch. Je mehr ich den wissenschaftlichen Stoff in der Gewalt habe und denselben vollkommen beherrsche, um so spielender kann ich diesen Stoff in der Darstellung ausbreiten. Das platonische Denken z. B. erlaubt nicht nur, sondern fordert die plastische

Rede, und unbeschadet seiner Gründlichkeit und Tiefe, der es um die Wahrheit im höchsten Sinne zu thun ist, entwickelt und gestaltet es sich am freiesten im Spiele der Unterredung. „Wer das Tiefste gedacht, liebt das Lebendigste.“ Die Wissenschaft hat in sich selbst den Zug nach der ästhetischen Bildung, denn je mehr sie auf die deutlichste Erkenntniß der Wahrheit gerichtet ist, um so mehr neigt sie sich zur anschaulichsten Darstellung.*)

Auf der andern Seite können zwar das schöne Betragen und die gefälligen Sitten die moralische Gesinnung nicht erzeugen, aber sie können dieselbe begünstigen und das menschliche Gemüth in eine der Tugend zweckmäßige Stimmung versetzen. Die ästhetischen Sitten verlangen, wie die Prinzessin im Tasso sagt: „daß alles wohl sich zieme was geschieht.“ Sie können nichts Unsittliches thun. Wenn nun die ästhetischen Sitten nicht blos Schminke, sondern Natur sind (und nur so gelten sie als ästhetisch), so müssen sie bewirken, daß auch das Gemüth nichts Unsittliches begehrt oder nicht unsittlich begehrt. Das aber ist ein großer negativer Vortheil der Tugend. Was

*) Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen. Horen 1795.

der Immoralität zuwiderläuft, muß eben dadurch die Moralität befördern. Und diesen moralischen Nutzen haben die ästhetischen Sitten.*)

---

*) Ueber den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten. Wir haben gezeigt, daß die ästhetischen Sitten ebenfalls ihre Grenze haben. Wenn das gefällige Benehmen die ganze Sittlichkeit sein will, so wird der Ernst der moralischen Gesinnung aufgehoben, und es entsteht die Frivolität. Hierin liegt „die Gefahr ästhetischer Sitten,“ über die Schiller in dem Aufsatz über die nothwendigen Grenzen u. s. f. gehandelt hatte. Die Kehrseite ihrer Gefahr ist ihr moralischer Nutzen. So hängen die beiden Abhandlungen zusammen, die zu den Briefen über ästhetische Erziehung anhängende Untersuchungen bilden.

IX.

Mit dem ästhetischen Ideal ist zugleich die Aufgabe der Kunst und näher der Dichtkunst vollständig begriffen. Die Theorie des Schönen, nachdem sie entwickelt und festgestellt ist, fordert unsern Dichter unmittelbar auf, die Theorie seiner eignen Kunst aus ihr abzuleiten. Die Aesthetik geht hier in die Poetik über, und mit dieser beschließen sich Schillers philosophische Untersuchungen.*)

Das ästhetische Ideal war begriffen worden als die menschliche Natur in dem glücklichen und voll-

*) Ueber naive und sentimentalische Dichtung. Horen 1795 und 1796.

kommenen Einklang ihrer Kräfte, in der harmonischen Einheit ihrer geistigen und sinnlichen Vermögen, in jenem Zustande der Freiheit, welche der moralische Mensch sucht, der sinnliche entbehrt, der ästhetische allein genießt. Und zwar ist die menschliche Natur in ihrem Ursprunge angelegt zu dieser Harmonie ihrer Kräfte, bestimmt zu dieser ästhetischen Vollkommenheit. Aber je mehr sie sich von ihrem Ursprunge entfernt und in die Nothdurft des Lebens geräth, je mehr das natürliche Schicksal einerseits die volle Entfaltung ihrer Kräfte hemmt und einschränkt, die künstliche Bildung andererseits diese Kräfte vereinzelt und durch die vereinzelte Ausbildung ihrer Natur entfremdet, um so größer wird nothwendig die Differenz zwischen dem wirklichen Menschen und dem ästhetischen. Diese Differenz ist augenscheinlich eine doppelte. Die schöne Natur contrastirt auf der einen Seite mit der künstlichen Bildung, und der Contrast wird um so größer, je mehr sich die letztere verfeinert und das menschliche Leben von der Natur entfernt; sie contrastirt auf der andern Seite mit der gewöhnlichen Natur, wie sie die Nothdurft des Lebens, dieses natürliche Menschenschicksal, werden läßt, contrastirt mit dem Menschen, wie ihn die gebieterische Wirklichkeit des

Lebens, der nothwendige Gang der gemeinen Erfahrung, von seiner wahren Bestimmung abzieht und dieser gegenüber entstellt. Der wirkliche Mensch, wie er als gegeben vorliegt, ist theils der künstlich gebildete theils der empirisch natürliche. Verglichen mit der künstlichen Bildung, ist die schöne Natur die ursprüngliche und wahre, welche *ist*, trotz jener; verglichen mit der gemeinen Wirklichkeit, ist sie die *ideale*, welche nicht ist, aber sein *soll*. Das ästhetische Ideal ist zugleich unsere ursprüngliche Natur und unsere höchste Bestimmung. Wenn es seine ursprüngliche Naturwahrheit im Contrast mit der künstlichen Bildung behauptet, so erscheint die schöne Natur als das *Naive*; wenn es sich der gemeinen Wirklichkeit als höchstes Ziel des menschlichen Lebens gegenüberstellt, so erscheint es als das *Ideal*. Naiv ist die Natur, die im ungesuchten Gegensatz zu den Regeln der Kunst (wozu auch die ästhetischen Sitten gehören können) ihr Gesetz aus sich selbst schöpft, die mit der Macht des Genies den ausgeprägten Bildungsformen entgegentritt. „Naiv muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keines. Seine Naivetät allein macht es zum Genie, und was es im Intellectuellen und Aesthetischen ist, kann es im Moralischen nicht

verleugnen." Hier treffen wir wieder einen sehr bedeutungsvollen und charakteristischen Unterschied zwischen Schiller und Kant, denn Kant hatte ausdrücklich das Genie von dem wissenschaftlichen und moralischen Gebiete ausgeschlossen und eingeschränkt lediglich auf das ästhetische. Im Moralischen sollte allein nach Grundsatz gehandelt werden, und dazu braucht es kein Genie, sondern nur pflichtmäßige Gesinnung; im Wissenschaftlichen nur nach kritischen Regeln, und dazu ist nicht Genie nöthig, sondern Gründlichkeit und Scharfsinn.

1.

Die Aufgabe der Dichtkunst kann keine andere sein, als „der Menschheit ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben", d. h. mit andern Worten, keine andere als das ästhetische Ideal darzustellen. Gegenwärtig in der Menschheit ist immer das ästhetische Ideal, nur in verschiedener Weise; die Menschheit empfindet immer den Zustand ihrer glücklichen Vollkommenheit, nur in verschiedener Gemüthsrichtung. Entweder ist das ästhetische Ideal wirklich vorhanden, so ist es die schöne Natur, die sich äußert, oder es ist in der Wirklichkeit nicht vorhanden, so ist

es das Ideal, das wir suchen, nach dem wir uns sehnen, das wir in der Phantasie genießen, weil wir es in der Wirklichkeit entbehren. Das ästhetische Ideal lebt in uns, entweder als Natur oder als Sehnsucht. Die ästhetische Empfindungsweise, die der poetischen zu Grunde liegt, hat zu ihrem Gegenstande immer die schöne Natur, die glückliche Menschheit: entweder sie genießt dieselbe als eine Wirklichkeit, welche ist, oder sie strebt sehnsüchtig darnach als nach einem Ideal, welches sein sollte. Im ersten Fall ist unsere Empfindungsweise „naiv", im zweiten „sentimentalisch." Da nun das ästhetische Ideal den Gegenstand und die Aufgabe aller Poesie ausmacht und nur auf zwei Arten empfunden werden kann, entweder naiv oder sentimentalisch, so entspringen hieraus zwei ganz verschiedene Dichtungsweisen, durch welche das ganze Gebiet der Poesie erschöpft und ausgemessen wird. Wenn die schöne Natur gegeben ist als vorhandene Wirklichkeit, so ist die Aufgabe der Poesie, diese Natur so treu als möglich abzubilden; wenn sie nicht in der Wirklichkeit angetroffen wird, so ist die Aufgabe der Poesie, die schöne Natur so lebendig als möglich vorzubilden. Jenes leistet die naive, dieses die sentimentalische Dichtung.

Die naive Poesie ist die Nachahmung des Wirklichen, die sentimentalische die Darstellung des Ideals. Die Dichter sind immer die Bewahrer der Natur: entweder sie ahmen die gegenwärtige nach oder sie suchen die verlorene.

Ein anderes also ist das naive Interesse an der Natur, ein anderes das sentimentalische. Jenes beruht auf der Verwandtschaft, die wir zur Natur haben, dieses auf dem Gefühl der Entfremdung, die wir der Natur gegenüber empfinden. Dort sind wir naturgemäß und leben noch mit kindlicher Einfalt in der Natur als in unserer mütterlichen Heimath, hier möchten wir naturgemäß sein, weil wir in Wirklichkeit es nicht sind, und je naturwidriger wir geworden, um so lebhafter ist die Sehnsucht, wieder naturgemäß zu werden. Die naive Empfindung ist das einfache, gesunde Heimathsgefühl in der Natur, die sentimentalische ist das Heimweh nach der Natur. Dort empfinden wir natürlich, hier empfinden wir das Natürliche. Es sind dieses sehr verschiedene, ja entgegengesetzte Gemüths- und Bildungszustände, aus denen jene beiden Empfindungsweisen hervorgehen. Je natürlicher unsere Bildung und die sittlichen Lebensverhältnisse sind, um so

naiver ist unsere Empfindungsart, um so naiver die Dichtung; je künstlicher und naturwidriger die Bildung wird, um so mehr werden Empfindung und Poesie sentimentalisch gestimmt. Die beiden Empfindungs- und Dichtungsarten verhalten sich, von hier aus betrachtet, wie entgegengesetzte Größen. Je mehr wir aufhören, naiv zu sein, um so mehr fangen wir an, sentimentalisch zu werden. „So wie die Natur nach und nach anfing, aus dem menschlichen Leben als Erfahrung und als das (handelnde und empfindende) Subject zu verschwinden, so sehen wir sie in der Dichterwelt als Idee und Gegenstand aufgehen." Die naiven Dichter sind die Kinder der Natur, die sentimentalischen ihre Liebhaber. Beide bejahen und lieben die Natur, aber in ganz verschiedener Weise. Die naiven Dichter lieben sie kindlich und einfach, die sentimentalischen lieben sie mit Begeisterung und Schwärmerei. Dort ist die Liebe einfache und natürliche, hier dagegen phantasirende Empfindung. Gerade die leidenschaftliche Liebe zur Natur ist sentimentalischer Art; die naive Liebe ist zu gesund, um zu schwärmen, und in sich viel zu befriedigt, um leidenschaftlich zu werden.

2.

Sentimentalisch ist nicht sentimental. Jenes ist eine wahre Empfindungsweise, dieses ist Empfindelei, die immer gemacht und unwahr ist. Das Sentimentale ist eine unächte Abart des Sentimentalischen. Wie Schiller die sentimentalische Empfindungs- und Dichtungsweise begriffen hat, so kann sie dem menschlichen Geiste nach dem nothwendigen Gange seiner Entwickelung nicht erspart werden. Was nothwendig und wahr in sich ist, macht sich fühlbar. Daß wir uns der Natur entfremden im Fortschritte der Bildung und in eben dem Maße an Ursprünglichkeit einbüßen, ist nothwendig; es ist eben so nothwendig, daß wir diesen Verlust ergänzen durch die ideale Natur, welche die Phantasie dichtet, daß wir den Contrast dieses Ideals mit unserer Wirklichkeit empfinden, und diese Empfindung macht den sentimentalischen Dichter. So empfand Rousseau, so Schiller. Indem Schiller die sentimentalische Dichtung begreift, so begreift er seinen eigenen poetischen Genius. Wenn die Briefe zwischen Julius und Raphael seine philosophischen Selbstbekenntnisse waren (selbst sentimentalischer Art), so ist diese Abhandlung über naive und sentimenta-

lische Dichtung, die letzte dieser Reihe, Schillers ästhetische Selbsterkenntniß. Und wir werden sehen, daß er sich selbst hier genau so beurtheilt, wie wir ihn vorher beurtheilt haben.

Die naive Empfindungsweise setzt einen Gemüths- und Bildungszustand voraus, in welchem der moralische Mensch mit dem sinnlichen, der geistige mit dem natürlichen noch auf einfache Weise übereinstimmt. Die sentimentalische setzt voraus, daß es zum Bruch zwischen beiden gekommen und der menschliche Geist jenseits der Wirklichkeit in einer übersinnlichen Welt, d. h. in seinem eigenen Innern, die Befriedigung sucht, die ihm Natur und Außenwelt nicht gewähren. So bedingt und begünstigt die natürlich-sittliche Bildung des classischen Alterthums die naive, die spiritualistische Bildung der christlichen Welt dagegen die sentimentalische Empfindungsweise. Die Alten empfanden naiv, die Neuern sentimentalisch. Von hier aus eröffnet sich Schiller eine Aussicht in den Unterschied des Antiken und Modernen, und dieser Unterschied begreift den des Classischen und Romantischen in sich. Das Naive erscheint als ein wesentliches Merkmal des Classischen, das Sentimentalische als ein wesentliches des Romantischen. Schiller hat

an dieser Stelle das große und anerkannte Verdienst, die Merkmale psychologisch erklärt und gewürdigt zu haben, welche die innere Unterscheidung des Classischen und Romantischen begründen, die bekanntlich die leitenden Gesichtspunkte für die kunstgeschichtliche Entwickelung der Menschheit bilden. Als diese geschichtlichen Charaktere treten die Unterschiede des Naiven und Sentimentalischen bei Schiller nicht hervor; sie werden als allgemein-menschliche Standpunkte aufgefaßt. Das Classische, welches Schiller dem Naiven gleichsetzt, ist nicht blos das Antike. Shakespeare gilt ihm in diesem Sinne mit Recht als ein classischer Dichter so gut als Homer.

3.

Man muß sich ja hüten, das Sentimentalische mit dem Naiven zu verwechseln, wenn beide scheinbar in demselben Objecte zusammenstimmen. Es gibt eine sentimentalische Empfindung, die in ihrer leidenschaftlichen Sehnsucht nach der Natur vor Allem das Naive bewundert. Eine solche Empfindung ist weit davon entfernt, selbst naiv zu sein. Das Naive bewundert sich nicht selbst. Sobald das Naive anfängt, Gegenstand zu werden, hört es auf, Empfindung zu

sein. Man muß die Empfindung für das Naive nicht verwechseln mit der naiven Empfindung, es hieße das Gefühl der Alten verwechseln mit dem, welches wir für die Alten haben. „Es war ohne Zweifel ein ganz anderes Gefühl, was Homers Seele füllte, als er seinen göttlichen Sauhirten den Ulysses bewirthen ließ, als was die Seele des jungen Werther bewegte, da er nach einer lustigen Gesellschaft diesen Gesang las." Oder um Schillers eigenes Beispiel zu nehmen: die Götter Griechenlands waren ganz anders empfunden in der Phantasie der Griechen als in der Phantasie Schillers.

Hieraus erklärt sich der Unterschied zwischen dem naiven Dichter und dem sentimentalischen. Dem naiven Dichter ist in der Natur, die er abbildet, sein Gegenstand gegeben. Diesen Gegenstand darzustellen so treu und vollständig und lebendig als möglich, ist seine ganze Aufgabe. Dem sentimentalischen Dichter dagegen ist der Gegenstand nicht gegeben, er muß ihn dichten, er stellt nicht die Natur als solche, sondern ein Ideal dar, das sich in dem widerstandlosen Elemente der Phantasie zu einer unendlichen oder absoluten Größe erweitert. Die naive Dichtung will absolute Darstellung (einer endlichen Größe) sein, die

sentimentalische dagegen Darstellung des Absoluten. Darum ist die Aufgabe des naiven Dichters lösbar im absoluten Sinn, nicht die des sentimentalischen, denn die endliche Größe läßt sich vollkommen darstellen, nicht die unendliche. Die naive Empfindungsweise kann vollendete Kunstwerke schaffen, die der Natur selbst gleichen. Objectiv, wie seine Empfindungsweise, ist der naive Dichter. Seine Empfindung geht in seinem Gegenstande auf, enthält nicht mehr und weniger als dieser, und seine Dichtung ist blos dessen lebendige und treue Darstellung. „Das Object besitzt ihn gänzlich, sein Herz liegt nicht wie schlechtes Metall gleich unter der Oberfläche, sondern will wie das Gold in der Tiefe gesucht sein. Wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werke; er ist das Werk und das Werk ist er; man muß des erstern schon nicht werth oder nicht mächtig oder schon satt sein, um nach ihm nur zu fragen.“ Solche Dichter sind Homer und Shakespeare. Sie geben uns die Natur aus erster Hand. Und aus dieser Hand kann sie auch nur die naive Empfindung, nicht die sentimentalische empfangen. Diese lebt nicht von der Natur, sondern von ihrer Phantasie. Der sentimentalische Dichter gibt aus

erster Hand sich selbst. Seine Dichtungen sind zunächst Selbstbekenntnisse. Je mehr die Dichtungen Anderer Selbstbekenntnisse sind, um so näher sind sie ihm verwandt und um so verständlicher. Die wahrhaft naiven Dichtungen haben zunächst für die sentimentalische Empfindungsweise etwas Zurückweisendes und Unheimliches. Es gab für Schiller eine Zeit, wo ihm Rousseau näher stand als Shakespeare. Er bekennt es uns an dieser Stelle selbst, wo er sich in der sentimentalischen Empfindungsweise den Grundton seiner Jugendpoesie klar macht. „Als ich Shakespeare zuerst kennen lernte, empörte mich seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte im höchsten Pathos zu scherzen, — die ihn bald da festhielt, wo meine Empfindung forteilte, bald da kaltherzig fortriß, wo das Herz so gern still gestanden wäre. Durch die Bekanntschaft mit neuern Poeten verleitet, in dem Werke den Dichter zuerst aufzusuchen, seinem Herzen zu begegnen, mit ihm gemeinschaftlich über seinen Gegenstand zu reflectiren, kurz, das Object in dem Subject anzuschauen, war es mir unerträglich, daß der Poet sich hier nirgends fassen ließ und mir nirgends Rede stehen wollte." — „Dasselbe ist mir mit Homer begegnet, den ich in

einer noch spätern Periode kennen lernte.“ Hier haben wir in Schillers eigener Erklärung, welches Verhältniß er zunächst zu den naiven Dichtern einnimmt: daß er als ein sentimentalischer Dichter empfand, daß seine eigenen ersten Dichtungen nichts anderes sein konnten als Selbstbekenntnisse.*)

4.

Die sentimentalische Dichtung beruht auf dem Contrast von Ideal und Wirklichkeit. Die Empfindung dieses Contrastes ist eine doppelte: positiv rücksichtlich des Ideals, negativ rücksichtlich der Wirklichkeit. Jenem gegenüber ist die Empfindung Zuneigung, dieser gegenüber ist sie Abneigung. In dem Grundton der sentimentalischen Dichtung kann die eine oder die andere der beiden Empfindungen überwiegen. Bildet diesen Grundton die Abneigung gegen die Wirklichkeit, so wird die Dichtung satyrisch. Ueberwiegt in der Grundstimmung des Dichters die Sehnsucht nach dem Ideal, so wird seine Dichtung elegisch im weitesten Sinne des Worts.

*) Vergl. des Verf. frühern Vortrag: Die Selbstbekenntnisse Schillers. S. 8—10.

Alle Poesie ist entweder naiv oder sentimentalisch. Alle sentimentalische Poesie ist entweder satyrisch oder elegisch.

Die satyrische Poesie hat offenbar den Zweck, die gegebene Welt dem Ideale gegenüber darzustellen als das Nichtige, als das Nichtseinsollende, als das zu Vernichtende. Dem Ideale gegenüber, das heißt den Forderungen gegenüber, welche der Dichter erhebt. Statt Ideal und Wirklichkeit können wir deshalb auch sagen: Dichter und Welt. Denn die Welt, welche sein soll, findet sich zunächst nur in der Phantasie und im Glauben des Dichters. Es gibt nun eine doppelte Art der Vernichtung, die davon abhängig ist, wie uns das zu Vernichtende erscheint, in welcher Weise wir dasselbe empfinden. Es kann uns als eine Macht gegenübertreten, der wir nicht umhin können eine Wichtigkeit beizulegen, so sehr wir derselben widerstreben. Je mächtiger uns erscheint, was wir vernichtet sehen wollen, um so ernsthafter und leidenschaftlicher wird sich unsere widerstrebende Kraft anspannen, und ihr poetischer Ausdruck ist in diesem Falle die ernsthafte oder pathetische Satyre. Setzen wir den andern Fall: der Gegenstand, den wir bekämpfen oder vernichten wollen, erscheine uns

ohnmächtig, so sehr, daß es eines ernsten Kampfes von unserer Seite, einer heftigen und begeisterten Widerstandskraft gar nicht bedarf, so werden wir ihn spielend vernichten, nicht ernsthaft bekämpfen, sondern verspotten, und es entsteht, wenn diese Empfindungsweise sich poetisch äußert, die scherzhafte Satyre.

Es kommt ganz darauf an, wie der Dichter dem Objecte gegenüber, das ihn satyrisch stimmt, sich empfindet, ob er innerhalb dieser satyrischen Stimmung sich oder dem Objecte die größere Macht und Wichtigkeit beilegt. In jedem Falle fühlt der Dichter auf seiner Seite die Macht des Ideals, die ihm natürlich als die höchste und allein wahre gilt. Dieses Bewußtsein macht den satyrischen Dichter. Aber innerhalb dieses Contrastes, der zwischen dem Subject des Dichters und der gegebenen Wirklichkeit besteht, kann die letztere mehr oder weniger wichtig erscheinen, sie wird den Dichter im ersten Falle pathetisch, im andern heiter stimmen. Der Contrast, welcher aller satyrischen Poesie zu Grunde liegt, wird mithin nach der Wichtigkeit des Objects entweder tragisch oder komisch ausfallen. Und in diesen Punkt setzte Schiller den Unterschied der Tragödie und Komödie.

Jene erfordert das wichtigere Object, diese das wichtigere Subject: dort geschieht sehr viel durch den Gegenstand, hier geschieht Alles durch den Dichter. Das Gewicht der Tragödie liegt zum großen Theil im Stoff, das Gewicht der Komödie liegt allein im Dichter und in seiner Darstellung. Die dichterische, also auch die ästhetische Gemüthsfreiheit, ist offenbar in der Komödie größer als in der Tragödie. „Der tragische Dichter ist nur ruckweise und mit Anstrengung frei, der komische ist es mit Leichtigkeit und immer."

Wenn nun Schiller schon in seinen Briefen die ästhetische Freiheit als den Ursprung und Zweck der Kunst erklärt hatte, wenn er den Werth des Kunstwerks darnach abschätzen wollte, welchen Grad der ästhetischen Freiheit wir von ihm empfangen, so wird er folgerichtig der komischen Kunst einen höhern ästhetischen Werth beilegen als der tragischen, denn das Ziel der erstern ist die vollkommene ästhetische Gemüthsfreiheit. „Wenn die Tragödie von einem wichtigern Punkte ausgeht, so muß man auf der andern Seite gestehen, daß die Komödie einem wichtigern Ziele entgegengeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödie überflüssig und un-

möglich machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaften zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen."

Ich hatte oben behauptet, daß Schillers Weltanschauung in ihrer moralischen Grundlage das Schicksal, in ihrer ästhetischen Entwicklung die Tragödie hinter sich zurücklasse: diese Behauptung ist hier mit seinen eigenen Worten gerechtfertigt.*)

5.

Satyrisch in tragischer oder komischer Weise wird die sentimentalische Dichtung, wenn ihr Grundton negativ gegen die nicht ideale Wirklichkeit gestimmt ist. Er kann auch positiv gestimmt sein als die Bejahung des Idealen. Diese Stimmung macht die sentimentalische Dichtung elegisch. In der satyrischen Poesie bildet den Vordergrund die Wirklichkeit,

*) Vergl. oben VII. 5. (Schluß.)

betrachtet im Lichte des Ideals; in der elegischen bilden den Vordergrund das Ideal im Contrast mit der gegebenen Welt, die gleichsam den dunkeln Hintergrund ausmacht und auf doppelte Weise dem Ideal widerspricht: als falsche Bildung der wahren Natur, und als gemeine Wirklichkeit der idealen Phantasie. Aber die ideale Welt selbst kann auf doppelte Weise vorgestellt und empfunden werden: entweder als eine blos ideale, die nicht wirklich ist, sei es daß sie es nicht mehr ist, sei es daß sie es überhaupt nicht sein kann, — oder sie wird zugleich als eine glückliche Wirklichkeit vorgestellt, sei es daß sie es einmal war oder dereinst sein wird. Für den Dichter ist die Vergangenheit sowohl als die Zukunft, in der sich die ideale Welt als vorhanden darstellt, eine glückliche Gegenwart, die ihm die wirkliche ersetzt. In dem ersten Falle wird die poetische Betrachtung wehmüthig auf dem Ideale verweilen, das nur Phantasie und nicht Wirklichkeit ist; in dem andern wird sie freudig das glücklich erfüllte Ideal vor sich erblicken. Jene wehmüthig und schmerzlich bewegte Stimmung macht die Dichtung elegisch im engern Sinne, diese freudige macht sie idyllisch.

Alle sentimentalische Poesie war entweder satyrisch oder elegisch. Die satyrische war entweder tragisch oder komisch. Die elegische ist entweder elegisch (im engern Sinne) oder idyllisch. Das Idyllische ist mehr dem Komischen, das Elegische mehr dem Tragischen verwandt, und innerhalb der sentimentalischen Dichtung, so wollen wir uns zunächst ausdrücken, ist das Idyllische mehr naiv, das Elegische mehr sentimentalisch.

In der elegischen Stimmung wird die schöne und ideale Natur sentimentalisch empfunden. Das größte Beispiel dieser Empfindungsweise ist Rousseau. Sein Gemüth bewegt sich in allen Tönen der elegischen Rührung, und auch die benachbarten Stimmungen diesseits und jenseits der elegischen sind ihm vertraut, sowohl die pathetisch-satyrische als die glücklich-idyllische. Es ist vielleicht zum letztenmale hier, daß sich Rousseau's Bild unserem Dichter vorstellt, und seine jetzige Auffassung unterscheidet sich in einem Punkte sehr bemerkbar von der früheren. Er anerkennt in Rousseau den Dichter, aber er vermißt in ihm den Künstler. Er vermißt in seinem Gemüth die ästhetische Freiheit. Und wie Rousseau selbst sie entbehrt, so entbehren wir sie in seinen Werken: er kann

sie uns nicht mittheilen, weil er sie selbst nicht hat. „Sein ernster Charakter läßt ihn zwar nie zur Frivolität herabsinken, aber erlaubt ihm auch nicht, sich bis zum poetischen Spiele zu erheben. Bald durch Leidenschaft, bald durch Abstraction angespannt, bringt er es selten oder nie zu der ästhetischen Freiheit, welche der Dichter seinem Stoff gegenüber behaupten, seinem Leser mittheilen muß. — Seine leidenschaftliche Empfindlichkeit ist schuld, daß er die Menschheit, nur um des Streits mit derselben recht bald los zu werden, lieber zu der geistlosen Einförmigkeit des ersten Standes zurückgeführt, als jeden Streit in der geistreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung geendigt sehen, daß er die Kunst lieber gar nicht anfangen lassen, als ihre Vollendung erwarten will, kurz, daß er das Ziel lieber niedriger steckt und das Ideal herabsetzt, um es nur desto schneller, um es nur desto sicherer zu erreichen.“ — Ein elegisches Gedicht, das von der Satyre im tragischen Styl herkommt, ist Schillers Resignation. Ein elegisches Gedicht, das auf das Idyllische im höchsten Sinn zustrebt, sind seine Götter Griechenlands. Eine reine Elegie ist seine „Nänie.“

Wir bemerken, daß die beiden Charaktere des Naiven und Sentimentalischen, entgegengesetzt in ihrer Grundstimmung, sich einander nähern und gegenseitig anziehen. Die schöne Natur, der eigentliche Charakter des Naiven, wird in der elegischen Dichtung sentimentalisch behandelt. Die Frage liegt nahe, und Schiller hat noch einen andern Grund, sie aufzuwerfen: ob nicht auch das umgekehrte Verhältniß möglich sein sollte? Sollte nicht ein sentimentalischer Gegenstand naiv dargestellt werden können? Ein sentimentalischer Stoff (der natürlich nichts anderes sein kann als ein menschlicher Charakter) und ein naiver Dichtergeist? Die alten Poeten waren naiv, aber es fehlten damals die sentimentalischen Charaktere. Bei uns fehlen die letzteren nicht, wohl aber die naiven Dichter. Wenn sich beide zusammenfinden, so wäre dies eine in ihrer Art neue und einzige Erscheinung. Und diese Aufgabe ist auf eine bewunderungswürdig glückliche Weise gelöst worden. Diese neue, in ihrer Art einzige und unvergleichliche Erscheinung ist der Welt aufgegangen in Goethe. Sein Werther, Tasso, Wilhelm Meister, Faust sind jeder in seiner Weise sentimentalische Charaktere. Dagegen ihre Darstellung, ihre poetische Behandlung ist vollkommen naiv und hat jenen Grad

der Vollendung, den nur naive Dichtungen haben können. „Es ist interessant zu sehen, mit welchem glücklichen Instinct alles, was dem sentimentalischen Charakter Nahrung gibt, in Werther zusammengedrängt ist: schwärmerische, unglückliche Liebe, Empfindsamkeit für Natur, Religionsgefühl, philosophischer Contemplationsgeist, endlich, um nichts zu vergessen, die düstere, gestaltlose, schwermüthige ossianische Welt. Rechnet man dazu, wie wenig empfehlend, ja, wie feindlich die Wirklichkeit dagegen gestellt ist, und wie von Außen her Alles sich vereinigt, den Gequälten in seine Idealwelt zurückzudrängen, so sieht man keine Möglichkeit, wie ein solcher Charakter aus einem solchen Kreise sich hätte retten können. Dieses gefährliche Extrem des sentimentalischen Charakters ist der Stoff eines Dichters geworden, in welchem die Natur getreuer und reiner als in irgend einem andern wirkt, und der sich unter den modernen Dichtern vielleicht am wenigsten von der sinnlichen Wahrheit der Dinge entfernt. In dem Tasso des nämlichen Dichters kehrt der nämliche Gegensatz, wiewohl in verschiedenen Charakteren, zurück; selbst in seinem neuesten Roman stellt sich, sowie in jenem

ersten, der poetisirende Geist dem nüchternen Gemeinsinn, das Ideale dem Wirklichen, die subjective Vorstellungsweise der objectiven — aber mit welcher Verschiedenheit! — entgegen; sogar im Faust treffen wir den nämlichen Gegensatz wieder an; es verlohnte wohl der Mühe, eine psychologische Entwickelung dieses in vier so verschiedene Arten so specificirten Charakters zu versuchen."

Die Verbindung des Naiven und Sentimentalischen erlaubt zwei mögliche Combinationen, die entgegengesetzte Dichtercharaktere bilden, und dieser bedeutungsvolle und lehrreiche Gegensatz liegt der Untersuchung zu nahe, als daß ihn Schiller nicht hätte ergreifen und aufstellen sollen. Der sentimentalische Gegenstand im naiven Dichter, und der naive im sentimentalischen! Jener wird seiner Natur gemäß den sentimentalischen Gegenstand vollkommen versinnlichen, dieser wird den natürlichen Stoff vollkommen vergeistigen und gleichsam seiner körperlichen Natur entkleiden. Unter den Händen des einen wird aus dem idealischen Objecte Natur, unter den Händen des anderen aus dem natürlichen und sinnlichen Material Idee. War Goethe das einzige Beispiel des ersten poetischen Charakters, so hatte der zweite vor Goethe

sein größtes Beispiel in Klopstock gefunden. Und hier ist die merkwürdige Stelle, wo Schiller von der Höhe seiner eigenen poetischen Selbsterkenntniß auf Goethe hinblickt, dem er sich schon nahe fühlt, und auf Klopstock zurücksieht, mit voller Bewunderung für seine Größe und mit der sichersten Einsicht in die Schranken seiner Dichternatur. Es kann dem Dichter der Messiade kein gerechteres Denkmal gesetzt werden, als dieses Urtheil im Munde Schillers: „Seine Sphäre ist immer das Ideenreich, und ins Unendliche weiß er Alles, was er bearbeitet hinüberzuführen. Man möchte sagen, er ziehe Allem, was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen, so wie andere Dichter alles Geistige mit einem Körper bekleiden. Beinahe jeder Genuß, den seine Dichtungen gewähren, muß durch eine Uebung der Denkkraft errungen werden; alle Gefühle, die er zwar so innig und so mächtig in uns zu erregen weiß, strömen aus übersinnlichen Quellen hervor. Daher dieser Ernst, diese Kraft, dieser Schwung, diese Tiefe, die Alles charakterisiren, was aus ihm kommt; daher auch diese immerwährende Spannung des Gemüths, in der wir bei Lesung desselben erhalten werden. Kein Dichter dürfte sich weniger zum Liebling und Begleiter durchs

Leben schicken, als gerade Klopstock, der uns immer nur aus dem Leben herausführt, immer nur den Geist unter die Waffen ruft, ohne den Sinn mit der ruhigen Gegenwart eines Objects zu erquicken. Keusch, überirdisch, unkörperlich, heilig, wie seine Religion, ist seine dichterische Muse, und man muß mit Bewunderung gestehen, daß er, wiewohl zuweilen in diesen Höhen verirrt, doch niemals davon herabgesunken ist. Ich bekenne daher unverholen, daß mir für den Kopf desjenigen etwas bang ist, der wirklich und ohne Affectation diesen Dichter zu seinem Lieblingsbuche machen kann. Nur in gewissen exaltirten Bestimmungen des Gemüths kann er gesucht und empfunden werden, deßwegen ist er auch der Abgott der Jugend, obgleich bei weitem nicht ihre glücklichste Wahl. Die Jugend, die immer über das Leben hinausstrebt, die alle Form flieht und jede Grenze zu eng findet, ergeht sich mit Liebe und Lust in den endlosen Räumen, die ihr von diesem Dichter aufgethan werden. Wenn dann der Jüngling Mann wird und aus dem Reiche der Ideen in die Grenzen der Erfahrung zurückkehrt, so verliert sich Vieles, sehr Vieles von jener enthusiastischen Liebe, aber nichts von der Achtung, die man einer so einzigen Erscheinung,

einem so außerordentlichen Genius, einem so sehr veredelten Gefühl, die der Deutsche besonders einem so hohen Verdienste schuldig ist. Ich nannte diesen Dichter vorzugsweise in der elegischen Gattung groß, und kaum wird es nöthig sein, dieses Urtheil noch besonders zu rechtfertigen. Fähig zu jeder Energie und Meister auf dem ganzen Felde sentimentalischer Dichtung, kann er uns bald durch das höchste Pathos erschüttern, bald in himmlisch süße Empfindungen wiegen; aber zu einer hohen geistreichen Wehmuth neigt sich doch überwiegend sein Herz; und wie erhaben auch seine Harfe, seine Lyra tönt, so werden die schmelzenden Töne seiner Laute doch immer wahrer und tiefer und beweglicher klingen. Ich berufe mich auf jedes reingestimmte Gefühl, ob es nicht alles Kühne und Starke, alle Fictionen, alle prachtvollen Beschreibungen, alle Muster oratorischer Beredsamkeit im Messias, alle schimmernden Gleichnisse, worin unser Dichter so vorzüglich glücklich ist, für die zarten Empfindungen hingeben würde, welche in der Elegie an Ebert, in dem herrlichen Gedicht Bardale, den frühen Gräbern, der Sommernacht, dem Züricher See und mehreren andern aus dieser Gattung ath-

men. So ist mir die Messiade als ein Schatz elegischer Gefühle und idealischer Schilderungen theuer, wie wenig sie mich auch als Darstellung einer Handlung und als ein episches Werk befriedigt."

6.

Die sentimentalische Dichtung lebt von dem empfundenen Contrast zwischen Ideal und Wirklichkeit. Wie aber das Gefühl des Mangels zugleich der Wunsch nach Befriedigung ist, so erzeugt die schmerzliche Empfindung jenes Contrastes unmittelbar das poetische Streben, den Contrast in Harmonie aufzulösen. Die sentimentalische Dichtung strebt nach der Harmonie von Ideal und Wirklichkeit, und sie befriedigt sich wahrhaft nur in der Anschauung einer idealen Welt, die zugleich eine glückliche Wirklichkeit ist. Diese glückliche Welt dichtet sie im Idyll. Das Idyll ist also die Vollendung, weil die Befriedigung der sentimentalischen Poesie. Darin liegt zugleich, daß es die Grenze der sentimentalischen Dichtung überschreitet. Diese nämlich hört auf, sobald die Disharmonie von Ideal und Wirklichkeit ausklingt oder sich in Harmonie auflöst. In der Empfindung dieser Harmonie bestand die naive Dichtung. Und

die sentimentalische verwandelt sich in die naive, wenn sie den Einklang des Idealen und Wirklichen ergreift und dadurch in den Vollgenuß ästhetischer Freiheit einkehrt. Das Idyll ist demnach mehr als nur eine Art der sentimentalischen Poesie, es ist eine poetische Gattung, welche die sentimentalische und naive Dichtung vereinigt, oder, genauer ausgedrückt, welche die sentimentalische Dichtung in die naive zurückführt. So erklärt sich, warum Schiller die höchste Aufgabe der Poesie in dem Idyll gelöst sieht. Die Neigung zum Idyllischen lag tief in seiner poetischen Natur begründet, und wir werden sehen, daß sich Schiller an dieser Stelle philosophisch vorstellt und aus letzten Gründen rechtfertigt, was ihn früher als das höchste Ziel der Poesie bewegt hatte, nämlich ein Idyll, indem sich das Heroische vollendet: ein idyllisches Heroenthum, ein glücklicher Lebenszustand, der erfüllt ist mit einem großen Inhalt. Was sollte auch menschliche Vollkommenheit sein, wenn es diese Vereinigung von Glück und Größe nicht ist?*)

Der Zweck aller idyllischen Poesie ist der Ent-

---

*) Vergl. die Selbstbekenntnisse Schillers Nr. IX. Seite 76. 77.

wurf und die lebendige Vorstellung der glücklichen Welt, in der jene Harmonie des Idealen und Wirklichen sich erfüllt, welche die sentimentalische Dichtung nur anstrebt. Aber wie sie den harmonischen Menschen sich vorstellt, in welcher Form sie die glückliche Welt entwirft: das gibt der idyllischen Poesie ihren eigenthümlichen Charakter und theilt dieselbe in zwei verschiedene Arten. Der sentimentalisch-elegischen Empfindung liegt es nahe, die glückliche Welt und die harmonisch-friedliche Menschheit im Gegensatz zu der künstlichen Bildung in den einfachen, kindlichen, elementaren Lebenszuständen aufzusuchen, die aller Cultur vorangehen, und den vollkommenen Menschen in der beschränkten Form des Naturmenschen vorzustellen. So entsteht die Hirten- oder Schäferidylle. Sie ist in ihrer Grundempfindung sentimentalisch, sie will in ihrem Ausdrucke, wie in ihrem Stoffe, naiv sein; sie empfindet die Welt, welche sie darstellt, im Contraste zur wirklichen, als eine ideale; sie stellt diese so empfundene Welt dar, als ob sie im tiefsten Frieden mit sich, in der einfachsten, noch nie gestörten Ruhe und Harmonie eines unschuldigen, kindlichen Daseins lebte. Was der Dichter darstellt, und wie er es empfindet, das sind hier die beiden ungleichen Fac-

toren, die kein reines ästhetisches Product geben. Die Empfindung gehört dem sentimentalischen Dichter, die Gegenstände sind dem naiven abgeborgt. Und diese Ungleichheit macht sich in doppelter Weise fühlbar. Wenn diese idyllischen Dichter eine ideale Menschenwelt darzustellen im Sinn haben, so erschöpft sich diese gewiß nicht in dem engen Kreise des Hirtenlebens; sie vergreifen sich in dem Inhalte, den sie ihrer idealen Welt geben, denn der vollkommene Mensch geht nicht auf in dem beschränkten Naturmenschen. Oder wenn sie im Ernste eine Hirtenwelt darstellen wollen, so vergreifen sie sich in der Form, indem sie dieselbe in das Reich des Idealen erheben. „Sie haben ein Ideal ausgeführt und doch die enge dürftige Hirtenwelt beibehalten, da sie doch schlechterdings entweder für das Ideal eine andere Welt, oder für die Hirtenwelt eine andere Darstellung hätten wählen sollen. Sie sind gerade so weit ideal, daß die Darstellung dadurch die individuelle Wahrheit verliert, und sind wieder gerade um so viel individuell, daß der idealische Gehalt darunter leidet.“

Mit einem Worte: der Zweck, den die idyllische Poesie hat und die Mittel, die das Hirtenidyll dafür aufwendet, stehen nicht in ästhetischem Einklang. Der

Zweck ist die Darstellung des glücklichen Ideals, eine Menschheit, die ideal und glücklich zugleich ist; die Mittel werden in einer Lebensform gefunden, die höchstens glücklich, keineswegs zugleich ideal ist. Diesen Widerspruch zu lösen und ihren Zweck in Wahrheit zu erfüllen, muß die idyllische Poesie eine ganz andere Richtung nehmen. Sie darf die vollkommen und wahrhaft harmonische Lebensform nicht dort aufsuchen, wo die Bildung noch nicht die Hand an den Menschen gelegt, sondern wo sie ihr Meisterstück glücklich vollendet hat. Die harmonische Menschheit, die sie dichtet, soll erscheinen als die glückliche Lösung aller Widersprüche des Lebens, in dem Zustande ästhetischer Freiheit, nicht diesseits der menschlichen Bildung, sondern auf deren Gipfel. Das ist die höchste Aufgabe der idyllischen Poesie und der Poesie überhaupt. „Treibt den Poeten der sentimentalische Dichtungstrieb zum Ideale, so verfolge er auch dieses ganz in völliger Reinheit, und stehe nicht eher als bei dem Höchsten still, ohne hinter sich zu schauen, ob auch die Wirklichkeit ihm nachkommen möchte. Er verschmähe den unwürdigen Ausweg, den Gehalt des Ideals zu verschlechtern, um es der menschlichen Bedürftigkeit anzupassen, und den Geist auszuschließen,

um mit dem Herzen ein leichteres Spiel zu haben. Er führe uns nicht rückwärts in unsere Kindheit, um uns mit den kostbarsten Erwerbungen des Verstandes eine Ruhe erkaufen zu lassen, die nicht länger dauern kann, als der Schlaf unserer Geisteskräfte, sondern führe uns vorwärts zu unserer Mündigkeit, um uns die höhere Harmonie zu empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, die den Ueberwinder beglückt. Er mache sich die Aufgabe einer Idylle, welche jene Hirtenunschuld auch in Subjecten der Cultur und unter allen Bedingungen des rüstigsten, feurigsten Lebens, des ausgebreitetsten Denkens, der raffinirtesten Kunst, der höchsten gesellschaftlichen Verfeinerung ausführt, welche mit einem Wort den Menschen, der nun einmal nicht mehr nach Arkadien zurückkann, bis nach Elysium führt. — Der Begriff dieser Idylle ist der Begriff eines völlig aufgelösten Kampfes, sowohl in dem einzelnen Menschen, als in der Gesellschaft, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Gesetze, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er ist kein anderer, als das Ideal der Schönheit, auf das wirkliche Leben angewendet. Ihr Charakter besteht also darin, daß aller Gegensatz der Wirklich-

keit mit dem Ideale, der den Stoff zu der satyrischen und elegischen Dichtung hergegeben hatte, vollkommen aufgehoben sei, und mit demselben auch aller Streit der Empfindungen aufhöre." *)

Hier stimmt die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung vollkommen überein mit dem, was die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen zuletzt ausgemacht hatten. Die höchste Aufgabe des Dichters ist die Darstellung des ästhetischen Ideals, das in seiner Vollendung idyllisch wird. Und daß Schiller diese Aufgabe als die höchste der poetischen Kunst begreift, erhellt aus seinem eigenen Dichtergeiste, der von Natur eben diese Vereinigung des Heroischen und Idyllischen suchte und aus der sentimentalischen Empfindungsweise heraus dem Naiven zustrebte. Seine Götter Griechenlands waren der Ausdruck einer heroisch-idyllischen Welt, die, weil sie nicht mehr ist, den Dichter elegisch stimmt. Und als er zum Abschiede von der Philosophie das ästhetische Ideal, wie er es begriffen hatte, poetisch aussprach, so war die letzte Harmonie, in der

*) Vergl. Schillers Selbstbekenntnisse. S. 77.

es sich vollendet, gleichsam das Vorspiel zu einem Idyll im Elysium: die Vermählung des Hercules mit der Hebe! An diesem Gegenstande wollte Schiller die Aufgabe jener Idylle lösen, die er selbst als die höchste Aufgabe dem Dichter gestellt hatte.*) Unwillkürlich löst sich jetzt in seinem Geist die elegische Stimmung in die idyllische auf, und ich will als classische Beispiele dafür zwei Gedichte aus eben dieser Zeit erwähnen, die das elegische Motiv in ein idyllisches verwandeln, und zwar im höchsten Sinne des Dichters: „das Mädchen aus der Fremde" und „die Theilung der Erde." In dem Thal bei armen Hirten erscheint die Poesie, aber nicht zu einem gewöhnlichen Hirtenidyll, sondern um die Armen im Thal ästhetisch zu erheben und zu beglücken:

Sie war nicht in dem Thal geboren,
Man wußte nicht, woher sie kam;
Doch schnell war ihre Spur verloren,
Sobald das Mädchen Abschied nahm.

Beseligend war ihre Nähe,
Und alle Herzen wurden weit;
Doch eine Würde, eine Höhe
Entfernte die Vertraulichkeit.

*) Vergl. unten X. 8.

7.

Wenn sich das Elegische in das Idyllische verwandelt, so ist aus dem Sentimentalischen das Naive hervorgegangen. Und diese beiden Charaktere müssen sich ergänzen und innig verbinden, um die schöne Menschheit zu erzeugen. Wenn beide übereinkommen, um das wahre Ideal in der vollendeten, darum glücklichen und gleichsam zur zweiten Natur gewordenen Bildung zu suchen, so ist ihr Gegenstand die Menschheit in ihrer Entwicklung, so bildet die Geschichte, poetisch begriffen, das wahre und ewige Thema der Dichtung.

Für sich genommen und abgesondert von der andern, ist jede der beiden Dichtungsarten in Gefahr, einseitig und entstellt zu werden. Die naive Dichtung ist angewiesen auf die Natur, sie bedarf eine formenreiche Natur, eine naive Menschheit, eine poetische Welt; wenn ihr diese Bedingungen fehlen, wenn die naive Dichtung die gewöhnliche Natur geben will, wie sie ist, so hört sie auf, naiv zu sein, sie wird gemein. Die sentimentalische Dichtung ist angewiesen auf das Ideal, das sich in Widerspruch befindet mit der Wirklichkeit, aber nicht mit der Mög-

lichkeit der Erfahrung. Diese Grenze hat der sentimentalische Dichter wohl zu beachten. Die Gefahr liegt nahe, daß er sie überschreitet. Es ist ihm erlaubt, über die Wirklichkeit hinaus die idealen Objecte zu gestalten, aber die Bedingungen der Möglichkeit muß er festhalten. Er darf idealisiren, aber nicht schwärmen. Wenn das Ideal diese Bedingungen überschreitet und auch über die denkbar mögliche Kraft hinausgeht, so hört es auf ideal zu sein, es wird überspannt; es widerspricht sich selbst, indem es mit der ästhetischen Natur streitet, es wird ungereimt und unsinnig.

Wenn wir von dem Naiven und Sentimentalischen absondern, was beide Poetisches haben, also die beiden Dichtungsarten in prosaische Denkweisen verwandeln, so wird aus der ersten der äußere Beobachtungsgeist und die feste Anhänglichkeit an die sinnliche Wahrnehmung, aus der andern eine unruhige Speculation und ein moralischer Rigorismus. Die erste Denkweise bezeichnet den Realisten, die zweite den Idealisten. Die Verzerrung der naiven Empfindung war die gemeine, die der sentimentalischen war die schwärmerische. Es gibt ähnliche Verzerrungen auch in den verwandten Denkweisen, einen ge-

meinen Realismus und einen schwärmenden Idealismus: die Carrikatur des Realisten ist der sinnliche Materialist, die des Idealisten ist der Phantast.

Hier schließen Schillers speculativ-ästhetische Untersuchungen mit einer weiten und vielversprechenden Aussicht auch in das philosophische Gebiet. Die Forderung nämlich, die er dem Dichter gestellt hat, wird er dem Philosophen nicht erlassen. Soll sich die naive und sentimentalische Dichtung innig verbinden zur Darstellung der schönen Menschheit, so werden sich die beiden entsprechenden Denkweisen, Idealismus und Realismus, ebenfalls ergänzen und durchdringen müssen zu einem wahren Begreifen der Dinge. Der realistische Sinn wird dem idealistischen Streben eine wohlthätige und maßvolle Grenze setzen. „Das Streben des Idealisten geht viel zu sehr über das sinnliche Leben und über die Gegenwart hinaus; für das Ganze nur, für die Ewigkeit will er säen und pflanzen, und vergißt darüber, daß das Ganze nur der vollendete Kreis des Individuellen, daß die Ewigkeit nur eine Summe von Augenblicken ist." Idealistisch zu streben und realistisch zu handeln, darin besteht der echte menschliche Wille: „an dem Eingang der Bahn liegt die

Unendlichkeit offen, doch mit dem engesten Kreis höret der Weiseste auf!" In dem engen Kreise bestimmter Lebensverhältnisse und männlicher Arbeit tröstet und befriedigt sich der Dichter, indem er auf die unerfüllten Ideale der Jugend zurückblickt; er ist glücklich in der Freundschaft und

Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht.

X.

Der ganze Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung ist nur die durchgeführte Anwendung jener Theorie des ästhetischen Ideals, welche Schiller in den Briefen entwickelt hatte, auf die Dichtung. Aber die eigentliche Rückkehr aus der Philosophie zur Poesie macht Schiller in einem Gedicht, welches das ästhetische Ideal selbst zum Gegenstand hat. Hier dichtet er sich aus der Philosophie heraus, wie er sich vorher aus der Poesie herausphilosophirte. Wie sich die Künstler zu den philosophischen Briefen, so verhält sich dieses Gedicht zu den Briefen über ästhetische Erziehung, nur daß hier der Ideengang nicht, wie dort, fortgesetzt, sondern, vollendet wie er ist, in poetischer

Form wiederholt wird. Doch ist dieses Gedicht keineswegs eine in Verse gebrachte Metaphysik des Schönen, sondern es ist in der That poetisch empfunden, was freilich in dieser Stärke und feurigen Lebhaftigkeit nur Schillers Phantasie möglich war. Aber die philosophische Betrachtung des ästhetischen Ideals hatte ihn so erfüllt, daß eine begeisterte Anschauung unwillkürlich daraus hervorging. Was der ewige Gegenstand aller Kunst und Poesie sein soll, erschien hier als der Gegenstand eines einzelnen Gedichts. Das Gedicht will philosophisch erklärt und verstanden sein, und die Briefe über ästhetische Erziehung geben den Schlüssel zu diesem Verständniß. Das ist der Grund, warum wir das Gedicht als den Schlußaccord von Schillers philosophischen Betrachtungen in die gegenwärtige Darstellung aufnehmen. Freilich mußte der abstracte und schwierige Inhalt an manchen Stellen der poetischen Durchsichtigkeit und damit der künstlerischen Form des Gedichts Eintrag thun. Aber es ist bewunderungswürdig, mit welcher Phantasie Schiller diese Ideen unmittelbar lebendig und bildlich zu machen wußte, welche Zauber der Sprache dem philosophirenden Dichter zu Gebote standen. Ein Kenner der Sprache und ihrer Kunst,

wie Wilhelm von Humboldt, war von dem Gedichte entzückt, und Schiller selbst erklärte es für sein liebstes.*)

Das ästhetische Leben besteht in der Auflösung und Harmonie aller der Gegensätze, in denen das wirkliche oder empirische Leben leidet. Darum ist es das höchste menschliche Ideal, das glückliche Ziel, nach dem wir ringen, und das wir nur in der ästhetischen Vollendung erreichen. In dem Leben nur die Gegensätze und der Kampf; in dem Ideale deren Harmonie und Versöhnung! Der Contrast und seine glückliche Auflösung bildet in seinen verschiedenen Formen das durchgehende Thema des Gedichtes, das Schiller ebendeßhalb „Ideal und Leben" genannt hat.**)

*) Vgl. Briefwechsel zwischen Schiller und W. v. Humboldt. Briefe aus dem August 1795. Schiller schreibt, als er sein Gedicht an Humboldt schickt: „Hätte ich nicht den sauren Weg durch meine Aesthetik geendet, so würde dieses Gedicht nimmermehr zu der Klarheit und Leichtigkeit in einer so difficilen Materie gelangt sein, die es wirklich hat." Humboldt antwortet: „Das Gedicht trägt das volle Gepräge Ihres Genies und die höchste Reife und ist ein treues Abbild Ihres Wesens."

**) Ideal und Leben. Horen 1795. Die älteste Ueberschrift hieß: „das Reich der Schatten." In der ersten Ausgabe der Gedichte hieß es „das Reich der Formen."

1.

In den Künstlern hatte er das moralische Ideal dem menschlichen Leben entgegengesetzt, als das Ziel eines ewigen Strebens, jetzt hält er ihm das ästhetische vor, als den Spiegel seiner Vollendung. Dort hatte er das Urbild in einer übersinnlichen Welt jenseits der unsrigen gesucht, hier findet er es auf der Höhe des sinnlichen Daseins, nicht in der reinen Geisterwelt, sondern in der olympischen Welt der Schönheit:

Ewig klar und spiegelrein und eben
Fließt das zephyrleichte Leben
Im Olymp der Seligen dahin.
Monde wechseln und Geschlechter fliehen,
Ihrer Götterjugend Rosen blühen
Wandellos im ewigen Ruin.
Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl;
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl.

2.

Diese Gottheit lebt in dem Zustande ästhetischer Freiheit. Und der Mensch kann dem göttlichen Dasein gleichen, wenn er sich aus dem empirischen und sinnlich eingeschränkten Zustande in den ästhetischen ver-

setzt, wenn er sich zu der Welt und den Dingen nicht sinnlich genießend, sondern rein betrachtend verhält, statt des Stoffes der Dinge nur deren Form empfängt, mit seiner Phantasie in der Gestalt und dem Schein der Dinge, worin die Schönheit besteht, anschauend ausruht. Die ästhetische Weltbetrachtung ist die erste Bedingung zum ästhetischen Leben.

Wollt ihr schon auf Erden Göttern gleichen,
Frei sein in des Todes Reichen,
Brechet nicht von seines Gartens Frucht!
An dem Scheine mag der Blick sich weiden,
Des Genusses wandelbare Freuden
Rächet schleunig der Begierde Flucht.
Selbst der Styx, der neunfach sie umwindet,
Wehrt die Rückkehr Ceres Tochter nicht,
Nach dem Apfel greift sie, und es bindet
Ewig sie des Orcus Pflicht.

Nur der Körper eignet jenen Mächten,
Die das dunkle Schicksal flechten,
Aber frei von jeder Zeitgewalt,
Die Gespielin seliger Naturen
Wandelt oben in des Lichtes Fluren
Göttlich unter Göttern die Gestalt.
Wollt ihr hoch auf ihren Flügeln schweben,
Werft die Angst des Irdischen von euch,
Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich.

3.

Der sinnliche und empirische Mensch leidet unter dem Drucke der Welt, unter der Macht des dunklen Verhängnisses, er lebt, um mit den Alten zu reden, an dem Orte des Wechsels, der Vergänglichkeit und der Uebel. In dem ästhetischen Zustande ist der leidende aufgehoben, wir sind frei und gleichsam dem Schicksal und den Parcen entronnen:

Und vor jenen fürchterlichen Schaaren
Euch auf ewig zu bewahren,
Brechet muthig alle Brücken ab.
Zittert nicht, die Heimath zu verlieren;
Alle Pfade, die zum Leben führen,
Alle führen zum gewissen Grab.*)
Opfert freudig auf was ihr besessen,
Was ihr einst gewesen, was ihr seid,
Und in einem seligen Vergessen
Schwinde die Vergangenheit.

Keine Schmerzerinnerung entweihe
Diese Freistatt, keine Reue,
Keine Sorge, keiner Thräne Spur.
Losgesprochen sind von allen Pflichten

---

*) Genau denselben Gedanken enthält das Xenion „Ausgang aus dem Leben“:

Aus dem Leben heraus sind der Wege zwei dir geöffnet,
Zum Ideale führt einer, der andere zum Tod.
Siehe, wie du bei Zeiten noch frei auf dem ersten entspringest,
Ehe die Parce mit Zwang dich auf dem andern entführt!

Die in dieses Heiligthum sich flüchten,
Allen Schulden sterblicher Natur.
Aufgerichtet wandle hier der Sklave,
Seiner Fesseln glücklich unbewußt.
Selbst die rächende Erinne schlafe
Friedlich in des Sünders Brust.

4.

Die ästhetische Freiheit ist die Bestimmungsfreiheit, die auf der einen Seite das Schicksal und den Druck des Lebens aufhebt, auf der andern Seite eben dadurch die menschliche Natur in ihrer reinen Ursprünglichkeit wiederherstellt. Plato dachte sich diesen ursprünglichen Zustand als den urbildlichen, in welchem die freie Seele jenseits der irdischen Welt rein und ungemischt lebte, ehe sie in die Gefangenschaft des Körpers herabgestiegen, ehe sie sich, wie der Meergott Glaukon, in das Gehäuse der Muscheln und Tangen einschloß. Diese platonische Anschauung ergriff Schiller, um auszudrücken, daß in dem ästhetischen Zustande sich die ursprüngliche (bestimmungsfreie) Menschheit wiederherstellt.

Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen,
Schwebe hier der Menschheit Götterbild,
Wie des Lebens schweigende Phantome
Glänzend wandeln an dem styg'schen Strome,
Wie sie stand im himmlischen Gefild,

Ehe noch zum traur'gen Sarkophage
Die Unsterbliche herniederstieg.
Wenn im Leben noch des Kampfes Wage
Schwankt, erscheinet hier der Sieg.

5.

Das schicksalsvolle Leben ist ein ernster und beständiger Kampf der Kräfte. In diesem Kampfe muß sich immer wieder jener Zustand der Unvollkommenheit erzeugen, der den empirischen Menschen bezeichnet, es muß die Energie wie die Uebereinstimmung der Kräfte leiden: jene wird erschöpft, während diese gestört wird durch die einseitige Anspannung der Kräfte. Der ästhetische Zustand oder die Betrachtung der Schönheit hebt diesen Mangel in beiderlei Gestalt auf. Die erschlaffte Kraft wird wieder belebt durch die „energische Schönheit", die angespannte wieder beruhigt durch die „schmelzende."

Nicht vom Kampf die Glieder zu entstricken,
Den Erschöpften zu erquicken,
Wehet hier des Sieges duft'ger Kranz.
Mächtig, selbst wenn eure Sehnen ruhten,
Reißt das Leben euch in seine Fluthen,
Euch die Zeit in ihren Wirbeltanz.
Aber sinkt des Muthes kühner Flügel
Bei der Schranke peinlichem Gefühl,
Dann erblicket von der Schönheit Hügel
Freudig das erflogne Ziel.

Wenn es gilt zu herrschen und zu schirmen,
Kämpfer gegen Kämpfer stürmen
Auf des Glückes, auf des Ruhmes Bahn,
Da mag Kühnheit sich an Kraft zerschlagen,
Und mit krachendem Getös die Wagen
Sich vermengen auf bestäubtem Plan.
Muth allein kann hier den Dank erringen,
Der am Ziel des Hippodromes winkt.
Nur der Starke wird das Schicksal zwingen,
Wenn der Schwächling untersinkt.

Aber der, von Klippen eingeschlossen,
Wild und schäumend sich ergossen,
Sanft und eben rinnt des Lebens Fluß
Durch der Schönheit stille Schattenlande,
Und auf seiner Wellen Silberrande
Malt Aurora sich und Hesperus.
Aufgelöst in zarter Wechselliebe,
In der Anmuth freiem Bund vereint
Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind.

6.

Alle Widersprüche und alle Wünsche, die das menschliche Dasein schmerzlich bewegen, sind harmonisch aufgelöst in dem ästhetischen Menschen. Hier werden die beiden Naturen und die beiden Triebe zugleich befriedigt, die sich sonst nur im gegenseitigen Kampfe bethätigen. Der Formtrieb bethätigt sich im Kampf mit dem Stoff. Er bethätigt sich im Formgeben, und das Formgeben ist in allen Fällen

eine Arbeit, entweder die theoretische des Denkers oder die poetische des Künstlers oder die praktische des moralischen Willens: diese Arbeit besteht in der Lösung einer wissenschaftlichen oder künstlerischen oder sittlichen Aufgabe. Der Denker kämpft mit der widerstrebenden Naturmacht, der Künstler mit dem widerstrebenden Stoff, der sittliche Wille mit der widerstrebenden Neigung. Aber setzen wir, daß die Aufgabe glücklich gelöst und der Zustand ästhetischer Freiheit hergestellt ist, so sind die Qualen der Arbeit und des Kampfes verschwunden im Genusse der entdeckten Wahrheit, des gelungenen Kunstwerks, der sittlichen Harmonie.

1. Wenn, das Todte bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born.
Nur des Meisels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn.

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,

Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit;
Ausgestoßen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.

2. Wenn ihr in der Menschheit traur'ger Blöße
Steht vor des Gesetzes Größe,
Wenn dem Heiligen die Schuld sich naht:
Da erblasse vor der Wahrheit Strahle
Eure Tugend, vor dem Ideale
Fliehe muthlos die beschämte That.
Kein Erschaffner hat dies Ziel erflogen;
Ueber diesen grauenvollen Schlund
Trägt kein Nachen, keiner Brücke Bogen,
Und kein Anker findet Grund.

Aber flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken,
Und die Furchterscheinung ist entfloh'n,
Und der ew'ge Abgrund wird sich füllen;
Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.
Des Gesetzes strenge Fessel bindet
Nur den Sclavensinn, der es verschmäht;
Mit des Menschen Widerstand verschwindet
Auch des Gottes Majestät.*)

---

*) Fichte hat diese Strophe mißverstanden, indem er sie zum Zeugniß seines moralischen Standpunktes nahm. Allerdings sind Schillers Ausdrücke diesem Mißverständniß ausgesetzt, nicht sein Sinn. „Die Freiheit der Gedanken“ bedeutet hier die freie, d. h. die ästhetische Betrachtung, nicht

7.

Der höchste oder schwierigste Widerstand, den die menschliche Natur der ästhetischen Freiheit entgegensetzt, ist der Schmerz und das sinnliche Leiden, ob wir es selbst erfahren oder Andere dulden sehen. Die Schönheit befreit uns; das Leiden macht uns unfrei und mitleidend. Entweder also stößt hier die ästhetische Freiheit auf ein unüberwindliches Hinderniß, oder es muß ein Mitleid geben, welches selbst eine ästhetische Befriedigung in sich schließt und durch die höchste Erregung uns in den Zustand ästhetischer Freiheit versetzt. Das war das tragische Mitleid, das zu erklären Schillers erste philosophische Aufgabe im ästhetischen Gebiete gewesen war. Das tragische Mitleid ist die Wirkung, welche das tragische Leiden hervorbringt. Und das tragische Leiden ist das Opfer, in dem sich die menschliche Geistesfreiheit erhaben zeigt über die sinnliche Natur und groß bleibt selbst im furchtbaren Schmerze. Jenes Hinderniß,

---

die philosophische. Auch zeigt der Schluß der Strophe deutlich, daß es dem Dichter blos um die Harmonie der Pflicht und Neigung, Moralität und Sinnlichkeit zu thun ist. Aber darin unterscheidet er sich sehr bezeichnend von Kant und Fichte.

welches die leidende Natur der ästhetischen Freiheit entgegensetzt, wird aufgehoben durch die Darstellung der tragischen Kunst, durch den erhabenen Anblick, den hier das Leiden gewährt. Und hier tritt vor die Seele des Dichters dasselbe erhebende und ergreifende Bild, das er schon früher zum Zeugen genommen hatte:

Wenn der Menschheit Leiden euch umfangen,
Wenn dort Priams Sohn der Schlangen
Sich erwehrt mit namenlosem Schmerz:
Da empöre sich der Mensch, es schlage
An des Himmels Wölbung seine Klage
Und zerreiße euer fühlend Herz!
Der Natur furchtbare Stimme siege
Und der Menschheit Wange werde bleich
Und der heil'gen Sympathie erliege
Das Unsterbliche in euch!

Aber in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Thräne fließt hier mehr dem Leiden —
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.
Lieblich wie der Iris Farbenfeuer
Auf der Donnerwolke duftigem Thau
Schimmert durch der Wehmuth düstern Schleier
Hier der Ruhe heit'res Blau.*)

*) Vergl. Auff. über das Pathetische. Oben V. 3. Ueber den Grund unseres Vergnügens an tragischen Gegenständen V. 1.

8.

So erklärt und vollendet sich das ganze menschliche Leben in der Schönheit; sie ist die Harmonie, in welche alle Kämpfe und Leiden des irdischen Daseins sich auflösen; sie gleicht dem olympischen Leben, das sich der Mensch erringen muß im Kampf mit dem Schicksal und dem Uebel, das als Begierde die Reinheit des Willens und als Leiden dessen Größe bedroht. Aber einmal und für immer errungen, ist der Zustand der ästhetischen Freiheit ein göttliches Idyll: er ist die Vollendung des menschlichen Daseins und sollte die höchste Aufgabe der Poesie sein. Und hier tritt unwillkürlich vor die Seele des Dichters die Heldengestalt der alten Sage, die aus den Kämpfen und Leiden, die das Schicksal verhängt hatte, emporsteigt unter die Götter des Olymp und in der Vermählung mit der ewigen Jugend das heroische Leben in das idyllische auflöst.

Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte
Ging im ewigen Gefechte
Einst Alcid des Lebens schwere Bahn,
Kämpft mit Hydern und umarmt den Leuen,
Stürzte sich, die Freunde zu befreien,
Lebend in des Todtenschiffers Kahn.

Alle Plagen, alle Erdenlasten
Wälzt der unversöhnten Göttin List
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten,
Bis sein Lauf geendigt ist —
Bis der Gott des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal.*)

---

*) Vergl. oben Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung (Schluß.) IX. 7.

XI.

Das ästhetische Ideal als das höchste zu begreifen und in seiner Nothwendigkeit deutlich darzustellen, war die Aufgabe des Philosophen. Sie ist gelöst. Dieses Ideal zu dichten, wird die Aufgabe des Künstlers, die nicht unter unsern gegenwärtigen Gesichtspunkt gehört. Schiller hat diese Aufgabe mit wissenschaftlicher Ueberzeugung und feurigem Enthusiasmus übernommen, und in den classischen Schöpfungen der folgenden Zeit hat er sie stets vor Augen gehabt und gelöst. Was er von jetzt an sucht, ist die Vollendung der Form im Geiste der Schönheit, während er vorher nur die Naturwahrheit, wie sie eben in seiner Empfindung vorhanden war, so natürlich als

möglich wiedergeben wollte. Und in der vollendeten Form will er von jetzt an nichts Anderes darstellen, als das ursprünglich und rein Menschliche, gleichsam den Typus der Menschennatur: das ist der Zug, der ihn den Kunstformen des classischen Alterthums zuführt. Von dem Ideale der ewigen Schönheit und nur von diesem erfüllt, läßt er die weltstürmende Leidenschaft und die weltbürgerliche Schwärmerei weit hinter sich; er empfindet jetzt selbst etwas in sich von olympischer Hoheit, die ihn hinweghebt über das getheilte und eingeschränkte Menschenleben. Mit diesem hoch aufgerichteten Selbstgefühl kehrt er zurück zur Poesie, als der Dichter, der seine wahre Bestimmung erkannt hat:

„Wo warst du denn, als man die Welt getheilet?"
„Ich war, sprach der Poet, bei dir!
Mein Auge hing an deinem Angesichte,
An deines Himmels Harmonie mein Ohr;
Verzeih dem Geiste, der von deinem Lichte
Berauscht das Irdische verlor!"
„Was thun? spricht Zeus — die Welt ist weggegeben,
Der Herbst, die Jagd, der Markt ist nicht mehr mein —
Willst du in meinem Himmel mit mir leben:
So oft du kommst, er soll dir offen sein."

Druck von Gebrüder Katz in Dessau.

Schiller als Komiker.

Vortrag

gehalten in der Rose zu Jena.

Von

Dr. Kuno Fischer,

ordentl. öff. Prof. der Philos. an der Gesammtuniversität zu Jena.

Neue Ausgabe.

Leipzig.

Fues's Verlag (R. Reisland).

1868.

Inhalts-Verzeichniß.

Mein heutiges Thema kann in seinem Ausdruck leicht ein Mißverständniß erregen, das ich auf der Stelle beseitigen will. Ich will hier mit dem Worte „Komiker“ Schiller nicht als Lustspieldichter bezeichnet haben, der Schiller nicht war, wenigstens nicht originell war. Denn die Lustspiele, die er in den letzten Jahren für die Bühne gearbeitet hat, waren nach fremden Mustern italienischer und französischer Dichter gebildet. Ich meine das Originell-Komische in Schiller, sein poetisches Vermögen zur komischen Behandlung überhaupt, gleichviel zunächst, in welcher Form sich dieses Vermögen äußert. Lustspiele, wie Shakespeare, Calderon, Goethe, hat Schiller keine gedichtet. Darum kann es auf den ersten Blick befremdlich erscheinen, daß ich von Schiller als Komiker rede. Es ist auch richtig, daß uns von diesem

Dichter vor Allem die ernste Natur einleuchtet, daß wir unter diesem ersten und vorherrschenden Eindruck weniger gestimmt sind, auf das leichte und heitere Spiel des Komischen in seinen Dichtungen zu achten.

Es wird in der Gegenwart über keinen Dichter mehr geschrieben als über Schiller; die Fluth der Schillerschriften steigt mit jedem Tage und ist, ich möchte sagen, eine Art Omnibusliteratur geworden. Aber das Komische in Schiller hat, so viel ich sehe, noch Keiner zum Gegenstand einer besondern Untersuchung gemacht. Hier ist in der Schillerliteratur eine leere Stelle, ein abgelegenes Plätzchen im Omnibus, um das sich die Leute nicht drängen, und das ich mir schon aus diesem Grunde gern aussuche.

Aber die Thatsache selbst, deren Erklärung ich hier versuchen will, hat mich um ihrer eigenen Bedeutung willen zum Nachdenken gereizt und mich oft und lebhaft in meinen dem Dichter gewidmeten Betrachtungen beschäftigt. Ein Dichter, dessen ganze Natur für die Tragödie angelegt ist, der diesem Berufe mit dem größten Ernste, mit immer steigenden Erfolgen nachgeht, eigentlich nie von der tragischen Bahn abweicht, und auf dieser Bahn nebenbei unauslöschliche Spuren einer großen komischen Kraft

ausprägt, nebenbei diese Kraft in den glücklichsten Wirkungen spielen läßt, in einer Reihe der lebensvollsten Gestalten offenbart, und zuletzt in den Ernst des Tragischen zurücknimmt, als ob sie verloren wäre: diese Erscheinung ist einzig in ihrer Art und verdient aus ihren innersten Gründen verstanden zu werden! Man kennt diesen Dichter bei weitem nicht in seiner ganzen Eigenthümlichkeit, wenn man nicht weiß, welche Mitgift ihm die komische Muse geschenkt hat.*)

---

*) Es ist in der letzten Zeit viel von einem Originallustspiele Schiller's die Rede gewesen, das sich als Handschrift in einem Autographenschatze befindet. Der Reiz des Verborgenen hat die Vorstellungen von diesem Lustspiele sehr übertrieben, und man hat sich überreden wollen, daß hier eine neue, in den übrigen Dichtungen Schiller's unbekannte Kunst zu entdecken wäre. Indessen sind wir von der besten Seite her unterrichtet worden, was es mit dem sogenannten Lustspiele auf sich hat: es ist nichts weiter als ein artiger häuslicher Scherz, der in der Körner'schen Familie spielt und Körner selbst als Hauptperson aufführt, ein kleines dramatisches Porträt, das Schiller in gut gelaunter Stunde mit fröhlicher Hand entworfen. In ähnlicher Laune mag er eben damals die bekannte „Bittschrift eines niedergeschlagenen Trauerspieldichters an die Körner'sche Waschdeputation“ geschrieben haben. Wir wissen von dem Lustspiele nichts Besseres zu sagen als die Heidelberger Correspondenz in der Allg. Ztg. vom 7. Januar 1860 (Beilage zu Nr. 17): „Auch in dieser flüchtigen, in einer guten Stunde schnell hingeschriebenen Skizze (von drei Fol.-Bogen) verläugnet sich das dramatische Talent des Dichters nicht. Körner,

im Begriff am Morgen sich rasiren zu lassen, um in die Sitzung des Consistoriums zu gehen, wird durch eine Reihe von Störungen, in die er sich, indem er sie abwehrt, doch immer auch verwickelt, so lange aufgehalten, daß bei steigender Spannung zuletzt die Stunde schlägt, wo die Sitzung zu Ende ist, die er nun nicht mehr besuchen kann. So wenig wir nun übrigens an den gedruckten Haus- und Schlafrockspoesieen Gefallen finden, die unsere heutigen Dichter uns nur allzu offenherzig zum Besten geben, und so wenig Schiller selbst, hierin enthaltsamer und vornehmer zugleich, während seines Erdenwallens den Druck jenes freundschaftlichen Scherzes gestattet haben würde, so liegt doch für uns nunmehr die Sache ganz anders. Nicht nur, daß Schiller auch im Schlafrock immer Schiller bleibt — seit er der Verklärte ist, an dessen hehrer Gestalt eine Welt gläubig und verehrend emporschaut, ist auch das Kleine von ihm uns werth und wichtig, ja es thut uns gerade wohl zu sehen, daß er doch auch ein Mensch war wie wir, im engen Kreis unter Angehörigen sich gemüthlich bewegte, an kleinen Scherzen und Neckereien seine Freude hatte wie ein anderer. Und in diesem Sinne, nicht als neue Offenbarung des Schiller'schen Genius, *nicht als komisches Seitenstück seiner tragischen Schöpfungen*, sondern als anspruchloser Beleg, „wie bequem gesellig den hohen Mann der gute Tag gezeigt," wird dieses Lustspiel, wenn es Hr. Künzel nun zum Druck bringt, gewiß in den weitesten Kreisen willkommen sein."

I.

Ich rücke die Thatsache, die wir aufklären wollen, in den Vordergrund und berühre, um sie zu bezeichnen, die Fülle von komischen Wirkungen, denen wir im Verlaufe der Schiller'schen Poesie begegnen. Sie erscheinen zuerst in den Räubern, zuletzt im Wallenstein: die satyrischen Aufwallungen Karl Moor's und die satyrischen Gedichte der Anthologie, der wilde Humor der Räuber, Spiegelberg und der Pater, der Mohr im Fiesko, der Musikus und der Hofmarschall in Kabale und Liebe; ein satyrisches Gelegenheitsgedicht in Bauerbach ausgenommen, verstummt auf eine Reihe von Jahren die komische Kraft; im Don Carlos, in der Geschichtsschreibung, in der Philosophie findet sie keine Gelegenheit sich zu äußern;

sie erwacht von Neuem in den Xenien; sie entfaltet sich endlich in der reichsten und glücklichsten Form in der Wallensteinischen Trilogie: die Soldateska des Lagers und der Kapuziner, das Gastmahl bei Terzky, Isolani und Tiefenbach, Deveroux und Macdonald! Unter diesen Figuren haben manche eine so hervorstechende Familienähnlichkeit, daß sie sich unwillkürlich vergleichen: das wilde Heer in den böhmischen Wäldern und das wilde Heer in Wallenstein's Lager, die Räuber und die Croaten, Spiegelberg und der Mohr im Fiesko, der Pater und der Kapuziner — eine Reihe der ausgeprägtesten Gestalten eines niederen Geschlechts, die mit den Räubern beginnt und mit den Mördern Wallenstein's endet!

Nach dem Wallenstein ist das komische Vermögen in den Originaldichtungen Schiller's so gut als verschwunden. Wir bemerken keine Spur davon in Maria Stuart, der Jungfrau von Orléans, der Braut von Messina, Wilhelm Tell. Nachdem Schiller die Jungfrau gedichtet, schreibt er seinem Freunde Körner von den poetischen Plänen, mit welchen er umgeht, er berührt die Malteser, die Braut, Warbeck und fährt so fort: „Außer einigen anderen noch mehr embryonischen Stoffen habe ich auch die Idee

zu einer Komödie, fühle aber, wenn ich darüber nachdenke, wie fremd mir dieses Genre ist. Zwar glaube ich mich derjenigen Komödie, wo es mehr auf komische Zusammenfügung der Begebenheiten als auf komische Charaktere ankommt, gewachsen, aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt, und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen."

Unmöglich konnte nach dem Wallenstein die Kraft zum Komischen im Geiste Schiller's erloschen sein. Wenn er sie nicht mehr gebraucht hat, so muß er die Absicht gehabt haben, das Komische von seinen Dichtungen auszuschließen. Auch ist der künstlerische Beweggrund hier nicht schwer aufzufinden. Die Komödie selbst lag nicht in der Neigung seines Genies. Und die Vermischung des Komischen mit dem Tragischen widersprach jetzt seinen Vorstellungen von der Reinheit der Kunst, von der Sonderung der poetischen Gattungen. Schon früher hatte er eben diese Vermischung an einem seiner Trauerspiele als „gothisch" bezeichnet. Sie erschien ihm jetzt als das vollkommene Gegentheil der antiken Kunst und diese als das Vorbild, dem er nachstrebte. „Ich habe große Lust," schreibt er in demselben Briefe, „mich nunmehr in der einfachen Tragödie nach der strengsten griechischen

Form zu versuchen.“ Aber diese einfache Tragödie nach streng griechischer Form verbietet die Vermischung mit dem Komischen. Hier besteht ein sehr bemerkenswerther Unterschied zwischen den alten und neueren Dichtern, zwischen Aeschylus, Sophokles, Euripides auf der einen Seite und Shakespeare, Calderon, Goethe auf der andern. Die Tragödie der Alten hat keinen Spielraum für komische Charaktere; sie hat in dem angehängten Satyrspiele das Komische in ihrem Gefolge, aber sie duldet es nicht in ihrer Mitte. Man lasse sich nicht überreden, daß etwa die Boten und Wächter, die in den griechischen Tragödien auftreten, bisweilen ins Komische hineinspielen; sie sind in der That die lächerlichen Figuren nicht, die in der neueren Zeit manche Erklärer und Uebersetzer in ihnen haben sehen oder aus ihnen haben machen wollen. Die Täuschung ist leicht zu erzeugen, aber sie entfremdet uns dem Sinn jener Figuren, dem Geist der Dichter, der ganzen Anschauungsweise der Griechen. Die Tragödie der Alten ist durchgängig ernst. Das Tragische und Komische werden neben einander geordnet, sie bilden verschiedenartige Dichtungen, im Satyrspiel folgt der tragischen Dichtung die komische

auf dem Fuße nach, aber nie werden beide in derselben Composition mit einander vermischt.

Schiller war entschlossen, sich in diesem Punkte ganz auf die Seite der Alten zu stellen. Das war keine blinde Nachahmung, sondern ein künstlerischer Grundsatz. Jetzt machte er sich die Scheidung des Tragischen und Komischen zur Pflicht, d. h. er entsagte dem Komischen. Vorher hatte er seiner dichterischen Natur volle Freiheit gelassen, und das Komische hatte sich mit dem Tragischen vermischt.

Das ist der Punkt, den ich erklären will. Ich will untersuchen: worin die Komik Schiller's besteht, wie sie zusammenhängt mit der tragischen Grundrichtung seines Geistes, aus welcher Gegend gleichsam seines Genies das komische Vermögen entspringt?

II.

Was ein tiefer Denker von der Wahrheit gesagt hat, daß sie zugleich sich selbst und ihr Gegentheil, den Irrthum, offenbare, ebendasselbe gilt von jeder emporstrebenden Empfindung, von jeder idealen Vorstellung: sie ist doppelseitig und, wenn ich so sagen darf, zweischneidig. Sie sagt, was sie ist, und damit zugleich, was sie nicht ist. Was in uns als prometheischer Funke die erhabene Vorstellung schafft, das erleuchtet außer uns als grelles Schlaglicht die entgegengesetzte, unserer Empfindungsweise widersprechende Welt. Jenes Feuer und dieses Schlaglicht sind ein und derselbe leuchtende Geist. Wenn mir etwas als groß, erhaben, gewaltig erscheint, so muß mir etwas Anderes als klein, niedrig, erbärmlich

vorkommen. Die zweite Erscheinung ist nur die Kehrseite der ersten. Es giebt in der Wissenschaft bekanntlich eine doppelte Beweisführung: entweder ich zeige die Wahrheit meines Satzes oder ich widerlege sein vollkommenes Gegentheil; entweder ich beweise den Sinn des ersten oder den Unsinn des andern. Der zweite Beweis ist sehr oft überzeugender, namentlich wirksamer als der erste. Mit einem Worte: das Erhabene und sein Gegentheil gehören zusammen wie das Hohe und Niedrige, von denen man das eine nicht vorstellen kann ohne das andere; sie verhalten sich wie entgegengesetzte Größen, von denen die eine in eben dem Maße steigt, als die andere fällt, und umgekehrt. Lassen wir nun die erhabene Vorstellung mit der stärksten Gewalt unser Gemüth einnehmen, mit der sichersten Klarheit in unserer Einbildungskraft leben, so muß auch die Erbärmlichkeit ihres Gegentheils in demselben Maße klar und völlig ausgemacht sein. Eine ausgemachte Erbärmlichkeit ist vollkommen nichtig. Und die siegreiche Sicherheit des eigenen Ideals läßt sich nicht wirksamer darthun, nicht vollständiger beweisen, als durch die Nichtigkeit ihres Gegentheils, als dadurch, daß wir das nichtige Ding, das uns den Weg sperrt,

in Staub unter unseren Füßen verwandeln. Diese poetische Vernichtung ist der Spott, die Satyre, die dem Gegner nicht mehr die Ehre anthut, ihn wichtig zu nehmen und ernsthaft zu bekämpfen, sondern ihn erscheinen läßt in einer solchen Kleinheit, die nicht mehr im Stande ist, im Ernst zu erbittern. Hier ist der Punkt, wo die erhabene und satyrische Stimmung genau zusammenhängen. Sie berühren sich nicht blos auf der Grenze, sondern durchdringen sich völlig, sie sind eines: die satyrische Stimmung ist der Ausdruck der erhabenen, deren negativer Ausdruck: sie ist das zur Vernichtung des Gegners aufgelegte poetische Selbstgefühl.

Es ist die Leidenschaft, die unser Selbstgefühl steigert und emportreibt. Jede Leidenschaft hat ihren Druck, ihren Widerstand, ihre Feinde, im Kampf mit denen sich ihre Kraft Bahn bricht, und es ist leicht zu begreifen, daß mit der Größe und Heftigkeit der Leidenschaft auch die widerstrebenden Mächte an Stärke und Umfang zunehmen. Dieser Kampf ist ernsthaft und in seinem vollen Ausbruch furchtbar.

Es kann hier nichts Anderes gewollt werden, als die Vernichtung des Gegners, die gänzliche Vernichtung, und wenn sich der leidenschaftlich gespannte Wille zu diesem Tigersprung rüstet, so macht er den Angriff auf Tod und Leben. Indessen ist ein menschliches Dasein noch lange nicht vernichtet, wenn man es blos getödtet hat; die Vorstellung davon bleibt, und in der Vorstellung liegt die Anerkennung und der ganze Werth des Lebens: ein Werth, den die tragische Vernichtung so wenig aufhebt, daß sie ihn vielmehr erhöht. Was man gründlich und ganz vernichten will, das muß man nicht in seinem Dasein, sondern in der Vorstellung der Menschen angreifen, man muß diese Vorstellung vernichten, d. h. man muß sie entwerthen, den Unwerth klar machen, die Erbärmlichkeit entblößen. Und dazu wird die Leidenschaft nicht etwa durch eine Betrachtung und Reflexion, sondern durch den Willen und Instinkt zur Vernichtung getrieben. Wenn sie ihr Ziel sicher fassen und vollkommen durchbohren will, so geht sie nicht dem Dasein, sondern der Vorstellung zu Leibe, sie wird satyrisch, und ändert damit nicht etwa ihre Richtung, mäßigt nicht etwa ihren Vernichtungstrieb, sie stumpft sich nicht ab, sondern sie schärft sich und zielt jetzt

mit dem sichersten Auge auf die verwundbarste Stelle. Es giebt eine komische Vernichtung, die mit der tragischen in einer Linie liegt, dieselbe Anlage und dasselbe Ziel hat und von jener nur in den Waffen sich unterscheidet. Es giebt eine Satyre, die aus der Leidenschaft entsteht, und die unwillkürlich der zur Vernichtung gespannte Wille ergreift.

Es liegt also in der Natur der menschlichen Leidenschaft, daß sie in der ernsthaften Absicht auf Vernichtung statt des Daseins die Vorstellung angreift und verkleinert, daß sie, dieses Ziel ins Auge gefaßt, sich unwillkürlich satyrisch stimmt, und was ihr beim ersten Anlauf erschienen war als der Kampf mit dem Drachen, erscheint ihr jetzt nur noch als das Spiel mit der Maus. Je vernichtender das Spiel und je spielender die Vernichtung ist, um so vollkommener und siegreicher ist offenbar der Erfolg, den in dieser Gemüthslage die Leidenschaft sucht, und zwar leidenschaftlich und gleichsam instinktmäßig sucht. Dieser Instinkt macht sie erfinderisch und witzig. In diesem Augenblick ist der Witz wie eine Eingebung,

wie Etwas, worauf man sich nicht besinnt, sondern was man findet; er ist in diesem Augenblick weniger Absicht als Bedürfniß. Das Bedürfniß steht der Natur näher als die Absicht, die von der Ueberlegung gemacht wird. Wenn man des Witzes bedarf als eines Mittels, als einer Waffe gleichsam zur Selbsterhaltung, so erwachen wie von selbst die vulkanischen, erfinderischen Geister der Menschennatur und schmieden das Eisen, so lange es warm ist. Mirabeau war nie witziger, als wenn ihn der Zorn in Flammen setzte, dann sprühte er von Satyre.

Die spielende Vernichtung der Satyre ist die gründlichste: sie ist darum für die Leidenschaft die größte Befriedigung, also auch die größte Befreiung. Daher wirkt in der leidenschaftlichen Wallung der Witz so wohlthuend für Den, der ihn macht; er ist wie die Kühlung in der Hitze. Ein solcher witziger Ausfall ist nicht Scherz, so wenig die Kühlung schon Erheiterung ist. Man darf die leidenschaftlichen und scherzenden Witze oder, um den Ausdruck Schiller's zu brauchen, die pathetische und scherzhafte Satyre unterscheiden. Doch würde ich diesen Unterschied nicht gleich setzen dem des Tragischen und Komischen. Beide Arten der Satyre, verschieden in ihrem Ursprung,

sind in ihrer Wirkung komisch. Beide komödiren, d. h. sie machen das Object, das sie treffen, lächerlich. Wo eine in der That mächtige Leidenschaft auf eine Nichtigkeit stößt, die ihr mit wichtigthuender Miene in den Weg tritt, da wird die Leidenschaft nicht zur geballten Faust, sondern zur beißenden Satyre. Shakespeare verstand es vortrefflich, auch die ernsthafteste Leidenschaft sich gelegentlich durch den Witz und die Satyre entladen zu lassen. Ich wüßte kaum eine so cholerische, vom Humor entfernte, von Leidenschaft glühende Natur als Heinrich Percy, den Heißsporn. Es giebt keinen größeren Contrast als diese Heldennatur, deren Element die Schlacht ist, die des Kampfes bedarf, um zu leben und sich zu fühlen, und ihr gegenüber jenes feine Herrchen vom Hofe, dem nach der Schlacht der tapfere Percy die Frucht seines Sieges, die Gefangenen, ausliefern soll. Wie Percy diese Scene dem Könige schildert, verwandelt sich seine ganze Phantasie in Spott und Satyre:

Mein Fürst, ich schlug nicht die Gefangnen ab.
Doch ich erinn're mich, nach dem Gefecht,
Als ich von Wuth und Anstrengung erhitzt,
Matt, athemlos, mich lehnte auf mein Schwert,
Kam ein gewisser Herr, nett, schön geputzt,
Frisch wie ein Bräutigam; sein gestutztes Kinn

Sah Stoppelfeldern nach der Ernte gleich.
Er war bebalsamt wie ein Modekrämer,
Und zwischen seinem Daum und Finger hielt er
Ein Bisambüchschen, das er ein um's and're
Der Nase reichte und hinweg dann zog,
Die, zornig d'rüber, wenn sich's wieder nahte,
In's Schnauben kam; stets lächelt' er und schwatzte,
Und wie das Kriegsvolk Todte trug vorbei,
Nannt' er sie ungezogene, grobe Buben,
Daß sie 'ne liederliche, garst'ge Leiche
Zwischen den Wind und seinen Adel trügen.
Mit vielen Feiertags- und Fräuleinsworten
Befragt' er mich und fordert' unter anderm
Für Eure Majestät die Kriegsgefangenen.
Ich, den die kalt gewordenen Wunden schmerzten,
Nun so geneckt von einem Papagei,
In dem Verdruß und in der Ungeduld
Antwortete so hin, ich weiß nicht was:
Er sollte oder nicht, — mich macht' es toll,
Daß er so blank aussah und roch so süß,
Und wie ein Kammerfräulein von Kanonen,
Von Trommeln schwatzt' und Wunden (bessr' es Gott!),
Und sagte mir, für inn're Schäden käme
Nichts auf der Welt dem Spermaceti bei;
Und großer Jammer sei es, ja fürwahr,
Daß man den bübischen Salpeter grabe
Aus uns'rer guten Mutter Erde Schooß,
Der manchen wackern, wohlgewachs'nen Kerl
Auf solche feige Art schon umgebracht,
Und wären nicht die häßlichen Kanonen,
So wär' er selber ein Soldat geworden. —

Diese ganze Schilderung ist durchaus satyrisch, sie ist in ihrer Wirkung rein komisch. Doch ist diese Satyre in keiner Weise scherzhaft; sie ist von einer Leidenschaft inspirirt, mit dem es dem Percy der höchste Ernst ist. Es ist Percy's eigenthümliches Heldenpathos, aus dem jene satyrische Schilderung entspringt; es ist der leidenschaftlichste Zorn, der heftigste Widerwille, der sich unwillkürlich in Satyre umsetzt und aus dem Object, das er angreift, eine lächerliche Figur macht. So erhalten wir eine komische Wirkung und finden deren hervorbringende Ursache in einem Heldenpathos, das für sich mit dem Komischen nichts gemein hat, das weder komisch ist, noch sein will.

Also im Pathos, auch in dem ernsthaftesten, entdeckt sich eine natürliche Quelle des Komischen.

III.

In unserm jugendlichen Schiller war etwas von einem poetischen Heißsporn. Seine erhabene Vorstellungsweise, sein leidenschaftlich gehobenes Selbstgefühl entbinden unwillkürlich die satyrische Kraft. Es ist zunächst die leidenschaftliche Satyre, die nicht scherzt, sondern zürnt, die das Object ihres Zorns bis zur wesenlosen Nichtigkeit entblößt und spottend vernichtet. Die Phantasie des emporstrebenden Dichters lebt in den Idealen Rousseau's, in den Helden Plutarch's, in der Anschauung von Kraftnaturen, gegen die das Zeitalter der Perrücke und des Zopfs so jämmerlich absticht. Das Gefühl dieses Kontrastes, diesen Zorn gegen das schlappe Jahrhundert hat Schiller dem Helden seiner ersten dramatischen Dich-

2*

tung in die Seele gelegt. In jedem Worte, womit Karl Moor seinem Zorne Luft macht, verwandelt sich sein Pathos in eine Satyre gegen das Zeitalter, das ihm nicht ohnmächtig und nichtig genug erscheinen kann. „Der hohe Lichtfunke Prometheus ist ausgebrannt, dafür nimmt man jetzt die Flamme von Bärlappenmehl — Theaterfeuer, das keine Pfeife Tabak anzündet. Da krabbeln sie nun, wie die Ratten auf der Keule des Herkules! — Ein französischer Abbé docirt, Alexander sei ein Hasenfuß gewesen, ein schwindsüchtiger Professor hält sich bei jedem Worte ein Fläschchen Salmiakgeist unter die Nase und liest ein Collegium über die Kraft. Kerls, die in Ohnmacht fallen, wenn sie einen Buben gemacht haben, kritteln über die Taktik des Hannibal — feuchtohrige Buben fischen Phrases aus der Schlacht bei Cannä und greinen über die Siege des Scipio, die sie exponiren müssen."

Immer von Neuem wird der Contrast der Heroenwelt mit der Jetztzeit aufgenommen, von immer neuen Seiten so grell als möglich beleuchtet, in einen schlagenden Gegensatz verwandelt und zugeschärft bis zur Spitze eines Epigramms, dem nur das Versmaß fehlt, um die bitterste Xenie gegen das Zeitalter zu werden.

In der Phantasie Schiller's spielt die Ohnmacht seines dünkelhaften Zeitalters eine ähnliche Rolle, als in der Phantasie Percy's jener „Modekrämer“ auf dem Schlachtfelde. Auch hier, in der satyrischen Aufwallung des Schillerschen Helden, liegt das Komische in der Wirkung, nicht in der Ursache. Die komische Wirkung ist weniger Zweck als Mittel; die Phantasie Schiller's hat ihrer ganzen Anlage nach weniger den Hang als die Kraft zur Satyre, im günstigen Unterschiede von Solchen, bei denen der Hang zum Spott größer ist als die Kraft. Was man vollkommen vernichten will in der Vorstellung der Menschen, das muß man lächerlich machen. Um etwas lächerlich erscheinen zu lassen, muß man vor allem seine Schwächen, das ganze erbärmliche Wesen mit der größten Deutlichkeit ans Licht bringen. Dazu gehört eine sehr intensive Beleuchtung. Diese Beleuchtung kann sehr verschiedener Art sein: Der lachende Sonnenschein und der grelle Blitz! Und so verschieden ist die Ursache zu einer komischen Wirkung: in dem ersten Fall der heitere Himmel, in dem andern das grollende Gewitter. Und bei Schiller finden wir zunächst diese zweite Art des Komischen als eine Eigenthümlichkeit seiner poetischen Natur. Wir finden seine Phantasie

so gestimmt, daß sie das Bedürfniß haben muß, sich satyrisch zu entladen. Sie macht ihre komische Wirkung durch den grell erleuchtenden Blitz, den sie schleudert. Es ist das ihm eigenthümliche Pathos, das in Schiller die erste Quelle des Komischen bildet.

Daß dieses Pathos zu seiner vollen Geltung der Satyre bedurfte, hat Schiller selbst gefühlt und in einem seiner frühesten Gedichte, dem vorletzten der Anthologie, in komisch-bildlicher Weise ausgesprochen. Das Gedicht heißt: „Der Satyr und meine Muse". Er läßt einen Satyr um seine Muse werben, die zwar den Satyr verschmäht, aber sich bewegen läßt, mit einem Kuß seine Geißel zu gewinnen.

Die Muse saß und spielte
In ihrer Grotte drin;
Sah grämlich aus und schielte
Auf Herrn Adonis Bocksfuß hin.

Dich garstigen Pedanten!
Wer dich auch küssen soll!
Spielst du nicht den Galanten,
Wie Meister Midas den Apoll?

Sprich, alter Hörnerträger!
Was ist scharmant an dir?
Schwarz bist du wie ein Neger,
Rauch bist du wie ein Zottenthier.

Mich liebt ein junger Sänger,
Fern im Teutonenland.
An ihn, den Saitenschwinger,
Knüpft mich ein ewig Liebesband.

Sie sprach's und husch! und wischet
Dem Räuber aus, er nach,
Von Amor'n angefrischet,
Und haschte sie und plärrt' und sprach:

Halt an, halt an, du Spröde!
Halt an und höre mich!
Dein Dichterchen, ich wette,
Bedenkt sich noch gar säuberlich.

Schau dieses hübsche Dingel,
Zu melden ohne Ruhm,
Auf manchem breiten Bengel
Flog weidlich frisch das Dingel 'rum.

Das pfeffert sein Geschwätze
Und würzet seine Lehr',
Und macht dir derbe Sätze
Auf Kapp' und Steckengäulen her.

Das beste Lied gewinnet
Durch dieser Geißel Wuth
Was von der Geißel rinnet,
Ist doch nichts mehr als — Narrenblut.

Die Geißel soll er haben,
Giebst du mir einen Schmatz,
Und du kannst weiter traben,
Mamsell, zu deinem deutschen Schatz.

Die Muse, schlau besonnen,
Ging den Vertrag bald ein —
Der Satyr ist entronnen,
Die Geißel ist nun mein!

Und soll auch hier nicht feiern,
Das glaubt mir keck!
Die Küsse seiner Theuren
Schenkt man doch in den Tag nicht weg.

Sie werden Flammen sprühen,
Doch Narren zünden nie!
Vor Würden soll die fromme Muse knieen,
Doch Würdenschänder geißelt sie.

Das also ist die Moral von der Fabel: Schiller's poetischer Genius war kein Satyr, aber seine Muse hat den Satyr geküßt, und unter ihren Gaben war die Geißel!

Das Bedürfniß der Satyre bildet in Schiller die erste Anlage zum Komischen. Von hier aus läßt sich leicht eine ganze Provinz des Komischen übersehen, die Schiller beherrscht; sie ist nicht die einzige, die sein poetisches Vermögen umfaßt. Wo dem Großen, Kraftvollen, Idealen gegenüber sich das Kleine, Ohnmächtige, Erbärmliche feindselig regt, da liegt, ich möchte sagen, der ungleichnamige Pol, der den elek-

trischen Funken aus dem Geiste unseres Dichters unwiderstehlich anzieht. Wenn sich die Nichtigkeiten der Welt in bescheidenem Dunkel halten, so sind sie sicher. Sobald aber diese Nichtigkeiten sich aufspreizen und großthun und hervorragen wollen, werden sie die natürlichen Blitzableiter der satyrischen Kraft. Man hat oft das Tragische mit dem Komischen verglichen, um durch den Gegensatz die eigenthümliche Natur jedes von beiden klarer zu begreifen. Wenn ich die tragische Macht in der Form des Schicksals mit der komischen Macht in der Form der Satyre vergleichen darf, so bemerke ich innerhalb des Gegensatzes eine bedeutsame Aehnlichkeit. Beide schleudern ihre Blitze auf hervorspringende Objecte; der tragische Blitz trifft die hervorspringende Größe, der komische die hervorspringende Nichtigkeit. Die hervorspringende Größe ist ein Object für den Neid, wie die Alten gesagt haben; die hervorspringende Nichtigkeit, die aufgeblasene Schwäche, die wichtig thuende und gespreizte Thorheit ist ein Object entweder für den Zorn oder für den Humor. Und wie der Blitz, schnell und schlagend, will die Satyre sein: kurz und treffend, ich meine die Satyre, der es um die stärkste Wirkung zu thun ist. Die Geschwindigkeit

steigert die Wirkung. Die wirksamste Satyre ist die kürzeste, sie blitzt mit dem Wort, mit der schlagenden Wendung, sie ist Schlagwort, Pointe, die im kürzesten Wege erreicht und blitzartig getroffen wird. In dieser Form wird die Satyre zum Epigramm. Und gerade für Schillers satyrisches Vermögen ist die epigrammatische Form der naturgemäßeste Ausdruck. Selbst in der ungebundenen Rede sucht sein satyrischer Trieb die epigrammatische Kürze, den schlagenden und grellen Contrast, und findet in der überraschenden, plötzlichen, blitzartig-aufleuchtenden Wendung solcher Contraste seinen vollen, befriedigten Ausdruck.

Ueberhaupt ist, abgesehen von dem satyrischen Bedürfniß, die Form des Gegensatzes, der scharfen Antithese, der Schreibart Schillers in ungesuchter Weise eigenthümlich. Sie ist der natürliche Ausdruck seiner Art zu empfinden und zu denken, die sich gerade in der Entgegensetzung der Vorstellungen am klarsten entwickelt. Er dachte in Gegensätzen, er schrieb antithetisch, nicht blos in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung, auch in der dramatischen Rede. Er bedurfte der Contraste, um seine Vorstellungen in feste Umrisse zu fassen, zu unterscheiden, zu verdeutlichen

und in das Licht zu setzen, in dem er sie sehen wollte; er besaß die seltene Meisterschaft, die Contraste, wie er sie eben nöthig hatte, mit einem kühnen Wurf der Phantasie zu treffen und unmittelbar auf die Phantasie wirken zu lassen. Sein Verstand brauchte die energische Logik der Gegensätze. Damit hängt auch Schillers philosophische Geistesrichtung genau zusammen. Die deutlichste Einsicht in die Gegensätze der Welt mußte diesen Geist nothwendig anziehen, sie war zugleich für seine Phantasie ein wirksames und willkommenes Werkzeug. Darum paßte ihm nach seiner ganzen Geistesart die kritische Philosophie, die alle Gegensätze der menschlichen Natur so genau ausgemessen und bis in ihre Tiefen beleuchtet hatte. Man sollte diesen Punkt nicht übersehen, wenn man Schiller mit Kant vergleicht. Die Verwandtschaft mit dem kritischen Philosophen beschränkt sich nicht blos auf ihre Uebereinstimmung in den Lehrbegriffen der Moral und Aesthetik. Indessen ich habe jetzt nicht die Absicht, den Stil und die Schreibart Schillers zu untersuchen, sonst würde ich meine Bemerkung mit einer ganzen Sammlung von Beispielen unterstützen.

Mit diesem Vermögen, die Contraste leicht und sicher zu treffen, ungemein lebendig und anschaulich auszudrücken, erscheint Schiller, wie außer Lessing kaum ein zweiter unserer Dichter, logisch und ästhetisch vollkommen ausgerüstet für die Form der epigrammatischen Satyre. Als Göthe bei Gelegenheit der Horen auf den Einfall kam, einige Streiflichter auf die unterhalb gelegene dünkelhafte Literatur des Zeitalters fallen zu lassen, fand er bei dem Freunde in Jena den lebhaftesten Anklang und die fruchtbarste Unterstützung. Die beiden Dichter vereinigten sich auf gemeinschaftliche Kosten zu dem Gastgebot der Xenien, um die ganze gebrechliche und bettelstolze Literatur ihrer Zeit freigebig zu bewirthen. Es war ein Kampf der neuen Götter gegen die alten. Nur daß die alten in diesem Falle nicht Titanen waren, sondern Pygmäen, die olympische Kraft war bei den neuen: darum war der Kampf nicht tragisch, sondern komisch; es war eigentlich kein Kampf, sondern ein Gericht. Und das Gefühl dieser Ueberlegenheit stimmte selbst die ernsthaft angelegte Satyre heiter und ausgelassen. Der treffende und rücksichtslose Spott wechselte mit dem derben Spaß und der gutmüthigen Neckerei.

Schon fünfzehn Jahre vor den Xenien hatte sich Schillers epigrammatisches Talent in einigen Gedichten der Anthologie hervorgethan. So war „Die Grabschrift eines gewissen Physiognomen“ ein guter Treffer gegen die bekannte Lehre Lavaters, die sich das Ansehen einer unfehlbaren Wissenschaft und zugleich überall Blößen gab:

Weß Geistes Kind im Kopf gesessen,
Konnt' er auf jeder Nase lesen.
Und doch, daß er es nicht gewesen,
Den Gott zu diesem Werk erlesen,
Konnt' er nicht auf der seinen lesen!

Der Xenienplan war für Schiller eine willkommene und unvergleichliche Gelegenheit, seine satyrische Kraft im größten Umfange und auf die wirksamste Weise spielen zu lassen, gerichtet auf lauter Ziele, die ihm bequem in der Schußlinie lagen. Von Seiten der nichtigen und aufgespreizten Literatur war die Züchtigung verdient, und die großen Poeten, die den lästigen Schwarm lange genug hatten gewähren lassen, empfanden für einen Augenblick jene Züchtigung als ein Bedürfniß. Schiller trat wie Odysseus unter die Freier, er fühlte die Kraft des Bogens in seiner Hand, seine Pfeile waren die Epigramme. Dieses homerische Bild lag ihm so nahe, daß er es als ein

gruppirendes Motiv in die Xenien selbst einführen wollte. Hier mußte in der kürzesten Zeit gezielt und getroffen werden. Dafür war das Monodistichon die geschickteste Form. Im Hexameter wird der Bogen gespannt, im Pentameter fliegt der Pfeil ab und durchbohrt sein Ziel in der Mitte. Die Bilder, unter denen Schiller den Xenienkampf vorführt, bezeichnen in sprechender Weise das Selbstgefühl, aus dem seine Satyre entspringt: es ist der Held gegen die Heerde, Odysseus gegen die Freier, Simson gegen die Philister! So ruft er den Xenien zu:

Fort ins Land der Philister, ihr Füchse mit brennenden Schwänzen,
Und verderbet der Herr'n reife papier'ne Saat!

Ich will einige Beispiele anführen als anschauliche Beweise für Schillers epigrammatisch-komödirende Kraft. Damals wie heute war es eine verbreitete und namentlich wichtig thuende Vorstellungsweise, die Gottheit zu preisen um der vielen brauchbaren Dinge willen, die sie für den Menschen geschaffen. Und doch ist das eben so thöricht, als wenn man sie tadeln wollte wegen der den Menschen schädlichen oder widerwärtigen Dinge. Es galt für Weisheit, aus dem Nutzen der Natur die Absichten Gottes zu

erklären. Und doch sind die kleinen menschlichen Zwecke kein Maßstab für die großen Absichten der Schöpfung. Wenn sich eine solche Messung für besondere Weisheit oder Frömmigkeit ausgiebt, so ist sie lächerlich. Gegen diesen großthuenden Unverstand richtet Schiller ein Epigramm, das den Contrast zwischen dem göttlichen Zweck und dem menschlichen Nutzen augenfällig macht:

Welche Verehrung verdient der Weltenschöpfer, der gnädig,
Als er den Korkbaum schuf, gleich auch den Stöpsel erfand!

Der Contrast zwischen dem großen Denker und der schülerhaften Heerde, die seinen Buchstaben schleppen und seinen Geist nicht begreifen, zwischen Kant und seinen Auslegern:

Wie doch ein einziger Reicher so viele Bettler in Nahrung setzt!
Wenn die Könige bau'n, haben die Kärrner zu thun.

Der Contrast zwischen der Wissenschaft und dem Brodgelehrten:

Einem ist sie die hohe, die himmlische Göttin, dem Andern
Eine melkende Kuh, die ihn mit Butter versorgt.

Der scherzhafte Contrast zwischen Flüssen und Menschen bei Gelegenheit der Karlsbader Quellen:

Seltsames Land! Hier haben die Flüsse Geschmack und die Quellen,
Bei den Bewohnern allein hab' ich noch keinen gespürt.

Oder im andern Fall die auffallende Aehnlichkeit zwischen Flüssen und Menschen, die Vergleichung der Pleiße mit der Leipziger Literatur:

Flach ist mein Ufer und seicht mein Bächlein, es schöpften zu durstig
Meine Poeten mich, meine Prosaiker aus.

Die bildende Kunst hat ihre Grenzen, die sie nicht überschreiten darf, ohne ihrer Natur untreu zu werden. Lessing hatte diese Grenzen in seinem Laocoon untersucht und gezeigt, wie wenig die bildliche Form auf einen Inhalt paßt, den nur der Dichter oder Philosoph darzustellen vermag. Schiller macht aus dieser Lehre ein treffendes Epigramm gegen den Maler Karstens, der in seinen allegorischen Bildern von Raum und Zeit sogar die Kritik der reinen Vernunft illustrirt hatte:

Raum und Zeit hat man wirklich gemalt; es steht zu erwarten,
Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt.

Einige von der Aufklärerei des vorigen Jahrhunderts haben nie begreifen können, daß es eine

Gegend giebt über dem gewöhnlichen Menschenverstande, sie haben die Bewohner dieser oberen Gegend, auf deren Höhe Goethe und Schiller lebten, niemals verstanden, aber beurtheilt und, so weit ihre Kraft reichte, verspottet. Ein Typus dieser Art war Nicolai. Ihm schien die Weltbildung ausgemacht zu sein, wenn er seine Meinung, auch die platteste, über Alles sagte, bei jeder Gelegenheit, und nicht aufhörte, sie zu wiederholen. Ueber eine Reise in Deutschland und der Schweiz, die er in einem Jahre gemacht, schrieb er in vierzehn Jahren ein Werk von zwölf Bänden. Diesen „wichtigen" Mann schildert vollkommen das Epigramm:

Seine Meinung sagt er von seinem Jahrhundert, er sagt sie;
Nochmals sagt er sie laut, hat sie gesagt — und geht ab.

IV.

Ich verlasse die Xenien und folge dem Dichter auf das ihm eigenthümliche Gebiet der dramatischen Kunst. Die dramatische Darstellungsart war ihm von Natur die nächste, sie gehörte zu den Charakterzügen seines Stils und machte sich unwillkürlich auch außerhalb der dramatischen Composition in der erzählenden Form geltend; es ist sehr bezeichnend, daß Schiller seine Räuber mit der Erklärung einführte, er habe nichts anderes gewollt, als eine Geschichte mit Hilfe der „dramatischen Methode“ darstellen. Hatte er doch selbst die Xenien, so weit es überhaupt in diesem Gebiete möglich war, stellenweise dramatisch belebt und und gleichsam in Scene gesetzt, wie den Thierkreis, und vor Allem nach dem Vorbilde der homerischen Dich-

tung die Todtenbeschwörung in der Unterwelt, die eine Gruppe der glücklichsten Epigramme ausmacht.

Wie wird sich nun die satyrische Kraft unseres Dichters auf dem dramatischen Gebiete bewähren, wie in die dramatische Form eingehen? Entweder als das Pathos, aus dem die Satyre entspringt, oder als das Object, das die Satyre vernichtet. Im ersten Falle, wenn der Dichter seine pathetisch erregte Satyre durch einen dramatischen Charakter auslläßt, entsteht eine Figur wie Karl Moor. Wenn er dagegen das Object seiner Satyre dramatisch belebt, so wird er eine Figur machen, die sich selbst in ihrer ganzen Nichtigkeit darstellt, diese Nichtigkeit in allen bemerkenswerthen und sprechenden Zügen ausführt und so stark aufträgt, daß sie auch dem blödesten Auge einleuchtet. So enſteht die lächerliche Figur, der karrikirte Charakter. Ist das nichtige Wesen unschädlich und harmlos, so wird es der Dichter heiter gewähren und die lächerliche Figur ins Possirliche spielen lassen. Vereinigt sich dagegen mit dem Nichtigen zugleich das Schlechte, so mischt sich die Satyre des Dichters mit der Verachtung, und die lächerliche Figur, die aus dieser Stimmung hervorgeht, wird die personificirte Erbärmlichkeit. Ein

Beispiel dieser karrikirenden Komik ist in Kabale und Liebe der Hofmarschall Kalb. Hier hat der Dichter geflissentlich an dem Object seiner Satyre keinen Zug übrig gelassen, der einen Rest von eigener und echter Menschlichkeit enthielte, er zeichnet das verkörperte Gegentheil von jeder Art ursprünglicher Kraft und origineller Empfindung: ein armseliges Machwerk, das eintägige Geschöpf der Hofgunst, nichts als eine fürstliche Drahtpuppe, verstandesschwach, gewissenlos, geckenhaft, furchtsam. Die Züge sind so stark aufgetragen, daß überall die Karrikatur hervorspringt. Das erste Zeichen, das der Dichter von ihm ausgehen läßt als Signal seines Daseins, ist der Bisamgeruch, um uns gleichsam naturgeschichtlich über die Figur zu orientiren. Ein einziges Pathos lebt in diesem nichtigen Wesen, und von hier aus macht die Figur ihre rein komische Wirkung, ich meine die superlativen Vorstellungen, in denen das Selbstgefühl Kalbs gipfelt: daß er der Erste war im Antichambre, daß der Herzog beim Lever zwanzig und eine halbe Minute mit ihm gesprochen, daß Seine Durchlaucht heute einen Merde d'Oye Biber anhaben! In dieser Seele ist nur ein unsterblicher Kummer: daß auf dem Hofball vor einundzwanzig

Jahren von Bock das vornehme Strumpfband, das Kalb zuerst erblickt, zuerst ergriffen und ihm gleichsam vor der Nase weggeschnappt hat. Damals ist er um die größte Entdeckung seines Lebens betrogen worden, auf die er stolzer gewesen wäre, als Newton auf die Gravitation. Er läßt sich zu der nichtswürdigen Kabale gegen den Sohn des Präsidenten brauchen, aber er hat nicht das Fünkchen Muth, den stürmischen Liebhaber auszuhalten. Die Scene zwischen Heißsporn-Ferdinand und dem balsamduftenden Kalb war ganz dazu angethan, den satyrischen Appetit des Dichters zu sättigen. Die Leidenschaft Ferdinands hatte es auf die Pistole abgesehen, aber der Gegner ist für diesen tragischen Ausbruch zu erbärmlich; so entladet sich die Leidenschaft im Witz, in der furchtbaren Satyre: „Wie er dasteht, der Schmerzenssohn! Dasteht, dem sechsten Schöpfungstage zum Schimpf! Als wenn ihn ein Buchdrucker von Tübingen dem Allmächtigen nachgedruckt hätte! Schade nur, ewig Schade für die Unze Gehirn, die so schlecht in diesem undankbaren Schädel wuchert! Diese einzige Unze hätte dem Pavian noch vollends zum Menschen geholfen, da sie jetzt nur einen Bruchtheil von Vernunft macht!“ Und was erwidert der Marschall auf diese

Ladung? Der Witz fühlt die Leidenschaft, indem er sie ausläßt. Wer den Gegner durch Spott vernichten kann, der thut ihm nichts weiter. Kalb fühlt das Gewitter im Abzuge und athmet auf: „Gott sei ewig Dank, er wird witzig!“ Er empfindet den Witz, der ihn beschimpft, als eine Wohlthat. In dieser Wendung ist etwas von der Logik jenes Schulknaben, dem bei einem schlechten Streich der Lehrer die Wahl ließ zwischen der Ohrfeige und der stillen Verachtung, und der bei weitem die stille Verachtung vorzog. Warum sollte ein Mann wie Kalb der Lebensgefahr nicht die laute Verachtung vorziehen?

V.

Bis hierher ist die Erklärung einfach und selbstverständlich. Wir sehen, wie aus Schillers eigenthümlichem Pathos die Satyre entspringt. Wenn diese Satyre sich dramatisch äußert, so setzt sie entweder sich selbst oder ihren Gegenstand in Scene: entweder sie macht einen Heißsporn wie Karl Moor zu ihrem Organ, oder ihr Object zu einer Karrikatur wie Kalb. In beiden Fällen liegt die Ursache zu der komischen Wirkung in der Stimmung und der Natur des Dichters.

Aber ich weiß eine Reihe dramatischer Figuren, die ins Komische gezeichnet sind, die ihre komische Wirkung aufs glücklichste erreichen, und diese Wirkung lediglich durch ihre eigene, von dem Dichter unab-

hängige Natur machen: eine Reihe der lebensvollsten, ausgeprägtesten Figuren! Sie leben alle, so verschieden sie sind, in einer ganz anderen Atmosphäre als der Dichter. Aus seiner Empfindungsweise konnte Schiller sie nicht bilden. Diese Figuren sind in sich vollkommen abgerundet, sie zehren nicht von dem Dichter, sondern leben aus eigenen Mitteln, sie erscheinen, wie kaum einer der Schillerschen Helden, abgelöst von dem Geiste ihres Urhebers, unabhängig von des Dichters eigener Gemüthsart. Was konnte auch dieser Dichter gemein haben mit Leuten wie Spiegelberg und der Mohr im Fiesko, der Pater und der Kapuziner, der Wachtmeister und der Jäger, Isolani und Tiefenbach, Deveroux und Macdonald? Und doch wie lebt Alles an diesen Figuren! Nirgends eine Spur von mühsamer Erfindung, als ob es dem Dichter schwer gefallen wäre, diese ihm fremdartigen Geschöpfe zu bilden; nichts vielmehr scheint ihm weniger Mühe gekostet zu haben, als diese leichtgeborenen Kinder seiner Phantasie, bei denen sein Gemüth weder mit Sympathie noch Antipathie im Spiel war. Hier war seine erfinderische Einbildungskraft am freiesten. Und man sieht es diesen Figuren an, sie sind geschaffen mit der Lust einer unbefangenen, zwanglosen,

sich selbst überlassenen Phantasie, sie sind nicht pathologisch, sondern rein ästhetisch aus dem Dichter hervorgegangen, und eben darum sind sie so selbst-geartet und so lebendig.

Man hat dem Dichter das Vermögen einer rein objectiven Darstellung bestreiten und daraus überhaupt ein Bedenken machen wollen gegen seine dramatische Kunst. Dieses Bedenken zu entkräften, genügt schon die Hinweisung auf jene komischen Charaktere. Sie sind im genauesten Verstande objectiv, ihre komische Wirkung läßt der Dichter lediglich aus ihrer eigenen Natur entspringen: ich nenne sie darum naiv-komisch. Und meine Frage heißt: Wo in Schillers poetischer Natur entdeckt sich das Vermögen zu diesen Schöpfungen? Ich befinde mich hier in dem Geiste unseres Dichters gerade auf dem entgegengesetzten Gebiete als damals, wo ich eine Reihe seiner Poesieen unter dem Namen von „Selbstbekenntnissen" darstellen durfte.

Lassen Sie mich einige allgemeine Bemerkungen vorausschicken, die ich, so viel es geht, abkürzen werde. Sie enthalten den Schlüssel zur Lösung

meiner Aufgabe. Jede eigene, in ihrer Art unabhängige Natur hat auch ihr Selbstgefühl von eigenartigem Gepräge. Das menschliche Selbstgefühl ist der Steigerung fähig, es hat verschiedene Grade, auch einen höchsten, einen Superlativ, der die äußerste Grenze, den Höhepunkt bezeichnet, bis wohin es sich erhebt, nach dem Maße seiner Kraft und Lebensstellung. Wenn es im Superlativ steht, so hat es seine höchsten Vorstellungen, die es am gewichtigsten trägt, am feurigsten empfindet, worin es sich selbst am vornehmsten erscheint, am meisten imponirt. Hier kommt es in eine gewisse, seiner Natur entsprechende Gährung, in eine gewisse pathetische Erregung. Wo ein menschliches Selbstgefühl seinen Höhepunkt hat, da sitzt beim Menschen das Pathos. Jede Natur, die sich fühlt, hat ihre eigenmächtige Art, ihre Culmination, ihr Pathos. Hier erreicht gleichsam die Temperatur der Empfindung ihren höchsten Grad; hier erscheint am mächtigsten und reinsten gleichsam das Klima, in welchem das Selbstgefühl lebt; hier zeigt sich auf das Deutlichste die Grenze, jenseits deren für die Sphäre dieses Selbstgefühls die erhabenen, diesseits deren die niedrig scheinenden Vorstellungen liegen. Wenn sich das Pathos seinen

erhabenen Vorstellungen zuwendet, so kommt es in Schwung, wenn es sich gegen die niedrigen kehrt, die ihm erbärmlich scheinen, so geräth es in Satyre, wenn es sich mit voller, ungehemmter Freiheit ergießt, über jedes lästige Hinderniß leicht hinwegspielt, jeden Druck der Dinge mühelos aufhebt, so ist das Selbstgefühl im Fluß, es ist zugleich mächtig und frei: dieser Zustand ist die gute Laune oder der Humor. So ist das gesteigerte Selbstgefühl, das menschliche Pathos, eine natürliche Quelle für den Schwung, die Satyre, den Humor. Wenn ich ein menschliches Selbstgefühl in seiner eigenthümlichen Begrenzung, d. h. in seinem Pathos, klar durchschaue, so weiß ich, welchen Schwung es nimmt, wie hoch und nach welcher Gegend, so weiß ich, in welcher Richtung sich bei ihm Satyre und Humor ergießen, so kenne ich mit einem Worte das ganze Strombette dieses Charakters.

So verschiedenartig die menschlichen Naturen sind, so verschiedenartig ist ihr Selbstgefühl, ihr Pathos. Wenn man die Temperaturhöhen der menschlichen Empfindung messen könnte, so würde

man schwerlich Isothermen finden. In jedem Pathos liegt eine Quelle komischer Wirkungen. Ich muß diesen Satz durch eine wichtige Ausnahme beschränken. Es giebt ein Pathos, das durch den Ernst und die Höhe seines Selbstgefühls, die Gewalt seiner Leidenschaft, den Umfang seiner Lebenssphäre so großartig angelegt ist, daß es durch seine Bewegung die Mächte der Welt gegen sich aufbringt und einen Kampf mit dem Schicksal hervorruft, der seiner Natur nach die komische Wirkung ausschießt: das ist das heroische Pathos und dessen Laufbahn die tragische. Es ist offenbar ein Unterschied, in welchem Selbstgefühle, welcher Natur, welcher Lebenssphäre sich das Pathos bewegt: ob im Wallenstein oder im Wachtmeister, ob im Posa oder im Kapuziner! Das menschliche Pathos als solches ist die gleichnamige Quelle tragischer und komischer Wirkungen. Und selbst das heroische Pathos hat in seinem freien Selbstgefühl Augenblicke komischer Stimmung. Es kommt darauf an, ob man das heroische Pathos rein tragisch oder ganz menschlich darstellt, ob man es nach seiner idealen Höhe oder nach der Natur zeichnet; in dem einen Falle wird man die komische Wirkung ganz ausschließen, wie die Alten gethan haben, in dem andern wird man auch

innerhalb der tragischen Handlung Raum für das Komische finden, wie Shakespeare.

Ich will im Unterschiede von dem heroischen Pathos das nicht-heroische als das niedere Pathos bezeichnen. Mit diesem Wort soll hier nichts weiter als eben nur dieser Unterschied ausgedrückt sein. Auch das niedere Pathos hat seinen Höhepunkt, seinen Schwung, seine Satyre, seinen Humor. Und der Schwung selbst des niedern Pathos fällt für uns ins Komische, weil er unmöglich ins Erhabene und Ernsthafte fallen kann. Je ernsthafter für sich dieser Schwung ist, je mehr sich das niedere Pathos selbst imponirt, je vornehmer es thut, um so ergötzlicher ist für uns die Wirkung, um so lächerlicher oder um so heiterer.

Jetzt verstehe ich ganz, wie Schiller dazu kam, Charaktere von naiv-komischer Wirkung so überaus glücklich zu treffen. Er verstand sich auf das menschliche Selbstgefühl, auf dessen Culminationspunkte, dessen Höhentemperatur, dessen Pathos. Gleiches wird am besten durch Gleiches erkannt. Auch das fremdartigste Selbstgefühl hatte in seinem

Pathos eine diesem Dichter zugängliche und offene Seite. Von hier aus bemächtigte er sich der ganzen Figur. Von hier aus ließ er sie dramatisch wirken. Er setzte seine Phantasie in den Höhepunkt des fremden Selbstgefühls und redete dessen Sprache, bald pathetisch, bald satyrisch, bald mit Humor, wie es eben die Gelegenheit und die Charaktere verlangten; er redete diese Sprache so lebendig und schwungvoll, wie nur er es vermochte, und zugleich so eigenartig, wie es der fremde Charakter haben wollte. So erzeugte sich unwillkürlich die komische Wirkung. Sie war gewiß nicht das Erste, was der Dichter beabsichtigte. Wenn er Charaktere unterhalb der heroischen und idealen Lebenshöhe dramatisch zu beleben hatte, so ging er zuerst auf deren eigenartiges Selbstgefühl los, suchte sich den Punkt, wo bei diesen Charakteren das Pathos seinen Sitz hatte: das war sein erstes Ziel, dieses Pathos traf er mit der poetischen Sicherheit einer Einbildungskraft, die das Vermögen besaß, sich einer fremden Natur gewissermaßen gleichartig zu machen, gab diesem Pathos den lebendigsten, unbefangensten Ausdruck, und die komische Wirkung kam von selbst; sie war um so genialer, je weniger sie gesucht war.

Schillers Charaktere der naiv-komischen Art haben sämmtlich einen pathetischen Zug. Von diesem Grundton aus wirken sie ins Komische. Sie haben sämmtlich ein niederes Pathos, das seiner Natur nach die ernste und tragische Wirkung ausschließt. Und jetzt wundere ich mich nicht mehr, wie dieser Dichter solche Figuren schaffen konnte, wie an dieser Stelle der „sentimentalische" Dichter das Naive, der tragische Dichter das Komische in der glücklichsten Form hervorbrachte. Wenn ich die Quelle dieser komischen Schöpfungen richtig entdeckt habe, so finde ich den Dichter einstimmig mit sich selbst. Giebt es nämlich für das menschliche Pathos von der niedrigsten Stufe bis zur höchsten ein Universalgenie, so war Schiller ein solches. Schillers eigenthümliches Genie für das Komische ist nichts Andres als sein Genie für das Pathos; das Erste verhält sich zum Zweiten, wie die Art zur Gattung.

VI.

Ein Beispiel der niedrigsten Art ist Spiegelberg in den Räubern. In dieser Figur wollte Schiller das äußerste Widerspiel zu seinem Helden zeichnen. Karl Moor ist der ideale Räuber, Spiegelberg der gemeine; bei jenem ist das Räuberthum das fehlgegriffene Mittel zur Weltverbesserung, bei diesem ist es Selbstzweck. Moor will ein Held, Spiegelberg nichts als ein Spitzbube sein. Seine Phantasie lebt in schlechten Streichen, die gräulichste Wirthschaft ist ihm die liebste, Zerstörung, Plünderung und Völlerei sind seine Ideale. Hat Moor das Lied von Brutus und Cäsar gedichtet, so wird wohl Spiegelberg das Räuberlied gemacht haben. Des Josephus furchtbare Beschreibung von der Zerstörung Jerusa-



lem's hat seine Phantasie berauscht. Moor schwärmt im Plutarch, Spiegelberg im Josephus. Daß jener für die Helden des Alterthums glüht, erscheint diesem als eine alexandrinische Flennerei. „Den Josephus mußt du lesen, lies den Josephus!" das ist auch eine Schwärmerei, ein Spitzbubenpathos, dessen Phantasie sich sogar für den Nachruhm erhitzt. Von diesem Pathos aus setzt Schiller seine Figur in Bewegung. Er giebt ihr alle Phantasie, die ein solches Pathos nur wünschen kann. Um sie durch nichts zu beengen, nimmt er ihr den leisesten Gewissensdruck eines ehrlichen Mannes. Die Hölle selbst wird in dieser Phantasie zum ergötzlichsten Bilde und malt sich als die hoffnungsvollste Zukunft. „Wenn Schaaren vorausgesprengter Couriere unsere Niederfahrt melden, daß sich die Satane festtäglich herausputzen, sich den tausendjährigen Ruß aus den Wimpern stäuben, und Myriaden gehörnter Köpfe aus der rauchenden Mündung ihrer Schwefelkamine hervorwachsen, unseren Einzug zu sehen? Kameraden! Frisch auf! Kameraden! Was in der Welt wiegt diesen Rausch des Entzückens auf!"

Wo der Spitzbube aufhört und der ehrliche Mann anfängt, da findet sich für Spiegelberg gleichsam die

Naturgrenze seiner Fähigkeiten; selbst was im Spitzbuben eine gewisse Verwandtschaft mit dem Tüchtigen haben kann, wie Kühnheit, Unternehmungsgeist, Muth, liegt ganz außerhalb seiner Sphäre. Die unmännliche, rein bübische Seite des Handwerks ist sein eigentliches Element, die schlechten Streiche ohne Gefahr, Klöster plündern, lüderlich Leben, schlechte Subjecte anwerben, einfältige und leichtsinnige verführen: das sind die Thaten, mit denen er prahlt, die sein Selbstgefühl erheben, sein Pathos in Schwung setzen. „Siehst du?“ sagt er zu Ratzmann, dem er imponirt, „sag' Du mehr, ob das kein Luderleben ist? Und dabei bleibt man frisch und stark, und das Corpus ist noch beisammen und schwillt Dir stündlich wie ein Prälatsbauch — ich weiß nicht, ich muß was Magnetisches an mir haben, das Dir alles Lumpengesindel auf Gottes Erdboden anzieht wie Stahl und Eisen.“ — „Braucht keiner Hexereien, Kopf mußt Du haben! Ein gewisses praktisches Judicium, das man freilich nicht in der Gerste frißt — denn siehst Du, ich pfleg' immer zu sagen: einen honneten Mann kann man aus jedem Weidenstozen formen, aber zu einem Spitzbuben will's Grütz — auch gehört dazu ein eigenes Nationalgenie, ein gewisses,

daß ich so sage, Spitzbubenklima, und da rath' ich Dir, reis' Du in's Graubünder Land, das ist das Athen der heutigen Gauner."

Den schlimmsten Streich hat Spiegelberg seinem Dichter selbst gespielt, und zwar mit eben dieser Begeisterung für Graubünden. Bekanntlich hat diese Stelle im Leben Schiller's einen verderblichen, ich möchte sagen tragikomischen, Einfluß gehabt. Die Graubünder wurden böse und verfolgten den Dichter bis vor den Herzog: das war die komische Wirkung. Aber der Herzog wurde noch böser, und Schiller konnte sich vor seinem Zorn zuletzt nicht anders retten als durch die Flucht, die ihn heimathlos machte: das war die tragische Wirkung.

Ein ähnliches Genre als Spiegelberg ist der Mohr im Fiesko. Er ist in diesem Genre Schiller's Meisterstück. An die Stelle der überladenen und schwülstigen Phantasie, die in Spiegelberg wuchert, tritt hier Naturell und Race, an die Stelle der hohlen Prahlerei furchtlose Thätigkeit und kühne Unternehmung. Der rein-komische Charakter hat bei dieser Uebersetzung der Spitzbubennatur aus dem Weißen

in's Schwarze viel gewonnen. Das exotische Naturell des Mohren unterstützt das Spitzbubenpathos weit besser als bei Spiegelberg die verdorbene Phantasie eines lüderlichen Studenten. Ich untersuche hier nicht, mit welchem Rechte der Mohr in die Oekonomie der Schiller'schen Tragödie gehört; aus dem ertappten Meuchelmörder macht Fiesko sofort seinen vertrautesten Diener, und in Kurzem ist der Mohr das Factotum der ganzen Verschwörung. Eine äußere von der Geschichte gegebene Veranlassung zu dieser Figur hatte Schiller keine. Alle Figuren seiner Tragödie waren geschichtlich bezeichnet, nur drei sind rein erfunden: die Tochter Verrina's, der Maler und der Mohr, von der deutschen Leibwache nicht weiter zu reden. Die beiden ersten Figuren einzuführen, mochte der Dichter bestimmt sein theils durch die römische Erzählung von der Virginia, theils durch Lessing's Emilia Galotti; so ist strenggenommen der Mohr die einzige ohne jede äußere Veranlassung rein ersonnene Figur im Fiesko.

Die Figur ist aus einem Stück. Um sie in ihrer komischen Wirkung ganz vor sich zu haben, muß man sie nicht blos hören, sondern sehen in ihrer rastlosen Beweglichkeit, ganz Instinkt für Alles, wozu Spitzbubengenie gehört, sofort im Klaren über alle

durchtriebenen Mittel zum glücklichen Gaunerstreich, immer auf dem Sprunge zur That, thierisch behend in der Ausführung. Selbst wenn in diesem Krauskopf Skrupel entstehen könnten, sie hätten bei dieser Behendigkeit nicht Zeit sich zu regen. Das Gewissen will Zeit haben. Der Mohr ist so geschwind, daß ihn das Gewissen nicht einholt. In dieser Geschwindigkeit selbst, dieser blitzschnellen Art, womit er seine Streiche entwirft und ausführt, als ob er auf seine Beute losstürzte, ist Race, ist etwas von einem afrikanischen Raubthier. So habe ich unlängst die Rolle des Mohren von einem unserer ersten Schauspieler, L. Dessoir in Berlin, darstellen sehen, der mit der selten gewordenen Gabe eines poetischen Verstandes seine Figur durchdrungen hatte und mit plastischer Deutlichkeit das Bild in allen Zügen wiederzugeben wußte.

Das Spitzbubengenie macht das Selbstgefühl und Pathos des Mohren. Von hier aus läßt Schiller die Figur lebendig werden, und so erzeugt sich unwillkürlich die komische Wirkung. Dieses Pathos hat seine eigenthümliche Denkweise und sein besonderes Ehrgefühl. Einen Schurken läßt er sich schimpfen, aber den Dummkopf verbittet er sich. Verdienen heißt

bei ihm stehlen. Die Börse mit tausend Zechinen, die ihm Fiesko schenkt, giebt er entschlossen zurück: „das Geld hab' ich nicht verdient". Seine Spitzbüberei ist seine Kunst. Daß er diese Kunst versteht, ist sein Stolz. Diese Kunst hat, wie jede andere, ihre Grade, die bis zur Vollkommenheit gehen; Genie und Uebung macht hier, wie überall, den Meister. Er redet mit Verachtung von der niedrigsten Stufe seiner Kunst, „den langen Fingern", und mit Begeisterung von der höchsten: „das sind Männer, die ihren Mann zwischen vier Mauern aufsuchen, durch die Gefahr eine Bahn sich hauen, ihm gerade zu Leib gehen, mit dem ersten Gruß ihm den Großdank für den zweiten ersparen. Unter uns! man nennt sie nur die Extrapost der Hölle. Wenn Mephistopheles einen Gelust bekommt, braucht's nur einen Wink, und er hat den Braten noch warm." Rein um der Kunst willen thut es ihm aufrichtig leid, daß der Mordstreich gegen den Fiesko fehlschlug. Es wäre ein Meisterstreich gewesen. Jetzt fühlt er sich mit wahrer Beschämung als Stümper. Er will zu allen Commissionen gebraucht werden, — „nur bei Leibe! zu keiner ehrlichen. Dabei benehm' ich mich plump wie Holz."

Spiegelberg war ein Spitzbubenphantast der niedrigsten Art. Der Mohr ist ein Spitzbubennaturell der ausgeprägtesten Sorte, an dem die Phrenologen studiren könnten. Ein hartgesottener Sünder und und doch ein drolliger Gauner! Seine gute Laune ist der vollendete Galgenhumor.

Bei dem Galgenhumor wird uns nicht behaglich zu Muthe. Diese Art von Selbstgefühl, die das Gewissen des ehrlichen Mannes ganz von sich ausschließt, erschwert uns durch den schlechten Stoff, aus dem es besteht, die heitere Laune. Man könnte fragen: warum ist überhaupt das Spitzbubenpathos komisch, da doch die Spitzbüberei abscheulich ist? Um auf diese Frage keine weitläufige und doch die richtige Antwort zu geben, berufe ich mich auf einen Goethe'schen Ausspruch. Goethe läßt seinen Mephistopheles zum lieben Gott sagen: „Mein Pathos brächte Dich gewiß zum Lachen, hätt'st Du Dir nicht das Lachen abgewöhnt!" Die menschliche Natur kann sich das Lachen schwer abgewöhnen. Wenn nun das Pathos des Teufels selbst lächerlich ist, warum soll es nicht auch das der Spitzbuben sein, die noch lange so schlimm nicht sind, als Der, dem sie dienen?

VII.

Doch folgen wir der komischen Kunst unseres Dichters auf ein entgegengesetztes Lebensgebiet, das uns heimlicher ist. An die Stelle der Gaunerei trete der grundehrliche Mann, an die Stelle des ungebundenen Räuberlebens der bürgerliche Stand in seiner strengen Umzäunung. Ob es möglich sein wird, aus diesen nüchternen, prosaischen Lebenselementen einen poetischen und naiv-komischen Charakter zu lösen? Figuren genug sind in der Werkstätte unserer dramatischen Kunst aus kleinbürgerlichem Holze geschnitzt worden, sie waren meistens wie ihr Stoff: hölzerne Figuren. Aus der bürgerlichen Moral bäckt sich bequem das liebe tägliche Brod, aber das ist für die Poesie eine sehr magere Kost. Unsere dramatische Literatur hat

viel von diesem ungesäuerten Teige gelebt und zu Dutzenden jene wässerigen Rührstücke geboren, denen Schiller einige seiner besten Xenien gewidmet:

— — — Uns kann nur das Christlichmoralische rühren
Und was recht populär, häuslich und bürgerlich ist.
Der Poet ist der Wirth und der letzte Actus die Zeche;
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.

Nur einmal hat Schiller in diesem scheinbar so unfruchtbaren Stoffe gebildet, an dem so Viele herumgestümpert und langweilige Geschöpfe zum Vorschein gebracht haben, nur eine Figur, aber sie war mit dem poetischen Hauche gebildet, das vollendete Meisterstück ihrer Gattung: der Musikus in Kabale und Liebe. Was sich in der bürgerlichen Art charakteristisch ausprägt, die freiwillige Einschränkung in enge Verhältnisse, die Rechtschaffenheit in Handel und Wandel, das Ehrgefühl der eigenen Arbeit, der Stolz, nicht mehr und weniger sein zu wollen als man ist, der Widerwille gegen alle Arten des Scheines und der Schwindelei, die sich in der Welt vielvermögend breitmachen — alle diese Züge faßt Schiller zusammen, verschmilzt sie in eine Figur, macht daraus ein echt bürgerliches Selbstgefühl und Pathos. Die ganze Charakterart war ihm nahe gelegt. Er

selbst war in diesem Stande geboren, in dem eigenen Vater traten ihm die strengen Züge der bürgerlichen Sinnesweise entgegen; bei aller jugendlichen Ungebundenheit lag diese Sinnesweise in ihm selbst, vor Allem der bürgerliche Stolz. In diesen Zügen, so fest und bestimmt sie sind, liegen alle Bedingungen zu einer Kraftnatur aus bürgerlichem Schrot und Korn. Es giebt freilich auch bürgerliches Stroh, aus dem sich allerhand Leute machen lassen, hübsche Leute, aber schlechte Musikanten, nicht Kraftmenschen, nicht Naturen von Fleisch und Blut, wie sie der Dichter braucht. Eine solche bürgerliche Kraftnatur ist der Musikus Miller. Wo Kraft und Selbstgefühl ist, da fehlt es auch nicht an Pathos und Leidenschaft, an Feuer und Phantasie. Alle diese Vermögen lassen sich auch in den engen Grenzen einer bürgerlichen Natur, eines Genrebildes aus dem sogenannten kleinen Leben ausführen. Das hat Schiller in seinem Musikus bewiesen. Es ist gut, daß er ihm ein Geschäft beilegt, bei dem die Phantasie nicht nöthig hat zu verkümmern. Als der Musikus jung war, hat seine heißblütige Phantasie auch geschwärmt, er hat nicht blos am Notenpulte gesessen, und die Leidenschaften der Natur und Jugend im eigenen Herzen

erfahren. Wenn jetzt die Tochter leidenschaftlich empfindet und schwärmt, so hat sie diesen Zug von ihrem Vater. Ueberhaupt sind die Charaktere des Vaters und der Tochter so gleichartig gestimmt, daß sich der eine durch den andern erklärt. Diese geheime Uebereinstimmung ihrer Sinnesweise ist ein sehr wirksamer dramatischer Zug, der uns den menschenkundigen Dichter verräth. Daher die leidenschaftliche Zärtlichkeit des Musikus für sein Kind, er hütet sie wie seinen Augapfel, die eigene Jugend blüht ihm wieder auf in der Seele der Tochter, seine Louise an der Hand will er in die weite Welt gehen und mit der Ballade von Thür zu Thür sein Brod betteln. Wer weiß, wenn er ganz nach seiner Phantasie leben könnte, ob er nicht lieber Bänkelsänger wäre, als Stadtpfeifer! Und ebenso fühlt sich die Tochter im Herzen des Vaters, sie fühlt, daß sie hier ganz verstanden und nachempfunden wird; daher die Gewalt ihrer kindlichen Liebe, der kein Opfer zu groß ist: für den Vater schreibt sie den verhängnißvollen Brief, opfert sie den Schein ihrer weiblichen Ehre und Treue; für den Vater will sie leben, wenn schon ihre Seele nach dem Tode trachtet. Der Tochter gegenüber hat der Musikus kein bitteres Wort, hier ist seine Em-

pfindung nur weich, zärtlich, rührend, und wie er sein Kind verloren hat, bleibt ihm nichts als der Ausbruch der trostlosen vollen Verzweiflung. Das ist die tragische Seite der Figur, die ich hier nicht näher beleuchte.

Aber der Geiger hat noch ganz andere Seiten als nur die des zärtlichen Vaters. Bei der Tochter schmilzt seine Kraft. Sein Kraftgefühl steigt und kommt in Wallung, sobald ihn etwas ärgerlich macht und empört. Nichts ärgert ihn mehr als die Einfalt und die Schleicherei. Wenn er aufbraust und ihm über die Thorheiten der Frau das Blut in den Kopf steigt, da geräth er in's komische Pathos und sprudelt von origineller Beredtsamkeit, Witz und Satyre, da ist jedes Wort der ganze Mann. Die Frau ist verblendet von der vornehmen Liebschaft der Tochter, sie ist von dem adeligen Besuch in ihrem Hause dumm geschmeichelt und sieht ihre Louise schon im Geist als „gnädige Madam". Das ist es, was den Mann aus dem Häuschen bringt. Das Zwiegespräch der beiden Ehehälften, womit das Stück beginnt, ist eine der lebendigsten Scenen, die je eine dramatische Feder geschrieben. Beide Figuren sind zum Greifen gemalt. Die Frau läßt sich nicht aus der Ruhe

bringen; sie weiß was sie weiß und macht es gelegentlich mit geschwätziger Selbstgefälligkeit dem bürgerlichen Freier bemerkbar: „Gut ist gut und besser ist besser, und einem einzigen Kinde mag man doch auch nicht vor seinem Glück sein (bäurischstolz). Sie werden mich ja doch wohl merken, Herr Sekertare? — Weil eben halt der liebe Gott meine Tochter barrdu zur gnädigen Madam will haben." Die gute Frau ist ganz gerührt von der zärtlichen Liebe und wie der Herr Major Alles so schön zu sagen versteht und nun gar schwarz auf weiß! „Solltest nur," sagt die mütterliche Einfalt, „die wunderhübschen Billeter auch lesen, die der gnädige Herr an Deine Tochter als schreiben thut. Guter Gott! da sieht man's ja sonnenklar, wie es ihm nur um ihre schöne Seele zu thun ist." „Das ist die rechte Höhe," antwortet der Musikus. „Auf den Sack schlägt man, den Esel meint man. Wer einen Gruß an das liebe Fleisch zu bestellen hat, darf nur das gute Herz Boten gehen lassen. Wie hab' ich's gemacht? Hat man's nur erst so weit im Reinen, daß die Gemüther topp machen, wutsch! nehmen die Körper ein Exempel; das Gesind macht's der Herrschaft nach und der silberne Mond ist am End' nur der Kuppler gewesen." Da sie mit

„den wunderhübschen Billetern“ beim Manne nichts ausrichtet, werden ihm vielleicht „die schönen Präsenter“ mehr Eindruck machen. Aber da hat sie den bösen Fleck getroffen. „Schier Dich zum Satan, infame Kupplerin! Eh will ich mit meiner Geig' auf den Bettel herumziehen und das Concert um was Warmes geben — eh will ich mein Violoncello zerschlagen und Mist im Sonanzboden führen, eh' ich mir's schmecken lass' von dem Geld, das mein einziges Kind mit Seel' und Seligkeit verdient. Stell' den vermaledeiten Kaffee ein und das Tobackschnupfen, so brauchst Du Deiner Tochter Gesicht nicht zu Markt zu treiben. Ich hab' mich satt gefressen und immer ein gutes Hemd auf dem Leib gehabt, eh' so ein vertrakter Tausend-Sa-Sa in meine Stube geschmeckt hat.“ Die Frau läßt sich nicht einschüchtern, sie führt eine Batterie nach der andern in's Feuer, um den Mann aus dem Felde zu schlagen; erst kommen die „Billeter des gnädigen Herrn“, dann die „Präsenter“ und zuletzt die hohe Familie, der Minister, vor dem sich der Stadtpfeifer in Acht nehmen kann. „Nur nicht gleich mit der Thür in's Haus. Wie Du doch den Augenblick in Feuer und Flammen stehst! Ich sprech ja nur, man müss' den Herrn Major nicht

disguschthüren, weil Sie des Präsidenten-Sohn sind." Aber der Musikus nimmt schon seine Positur gegen den Präsidenten, er weiß schon, was er Seiner Excellenz sagen wird, wenn er im rothen plüschnen Rock ihr die Aufwartung macht. Freilich sagt sich das leichter, als es gethan wird, und unser Mann ist etwas herzhafter der Frau gegenüber als dem Minister. Das gehört zu seinem Typus. Wie er in seinem eigenen Hause den allmächtigen Mann im Staate vor sich sieht, der allen Uebermuth seiner Gewalt und seines Standes an dem „Bürgerpack" auf die frechste Weise ausläßt, da braucht er Zeit, um sich zu ermannen, und eine Weile weiß er nicht recht, ob er mit den Zähnen knirschen oder klappern soll. Aber die Furcht macht ihm Muth und er rückt deutlich heraus mit der Sprache, die sich aus der gewohnten Devotion immer derber herausarbeitet: „Deutsch und verständlich. Halten zu Gnaden. Ew. Excellenz schalten und walten im Land. Das ist meine Stube. Mein devotestes Compliment, wenn ich dermaleins ein Promemoria bringe, aber den ungehobelten Gast werf' ich zur Thür hinaus. Halten zu Gnaden." Zuletzt fällt ihm ein, daß er auch seine Connexionen hat, die ihm beim Herzog helfen müssen.

„Ich laufe zum Herzog. Der Leibschneider — das hat mir Gott eingeblasen! — der Leibschneider lernt die Flöte bei mir. Es kann mir nicht fehlen beim Herzog." Man sagt, Schiller habe diese vortreffliche Wendung einem Meininger Pfarrer aus dem Munde genommen, dessen Bruder Leibschneider war und der mit dieser Connexion seine Bauern im Zaume hielt. An unserer Stelle ist die Wendung sehr gut angebracht und nach zwei Seiten charakteristisch. Man sieht aus dem Einfall des Musikus, den die Verzweiflung ihm eingiebt, daß sich der gute Mann niemals um Protectionen gekümmert hat, und aus der Antwort des Präsidenten leuchtet ein, daß dieser den Einfluß, den der flötenspielende Leibschneider haben könnte, gar nicht etwa verachtet, sondern Alles thun wird, die gefährliche Intervention zu verhindern.

Der Musikus weiß, wie nach dem Laufe der Welt häufig die sentimentalen Liebschaften enden. Er kennt die verzeihliche Natur der Dinge und macht sie der einfältigen Frau im Feuer der Rede und in der Aufrichtigkeit des Herzens an seinem eigenen Beispiel begreiflich: „— ich verdenk's ihm gar nicht. Mensch ist Mensch, das muß ich wissen."

Und wie er den Sekretair Wurm abfertigt, der sich durch den Vater in die Ehe mit der Tochter schleichen möchte! Der bürgerliche Schwiegersohn wäre ihm schon recht, aber der Schleicher ist ihm zuwider. „Daß Dich alle Hagel! 's Mädel muß Sie kennen. Was ich alter Knasterbart an Ihnen abgucke, ist just kein Fressen für's junge naschhafte Mädel. Ich will Ihnen auf's Haar hin sagen, ob Sie ein Mann für's Orchester sind, — aber eine Weiberseele ist auch für einen Capellmeister zu spitzig. Und dann von der Brust weg, Herr Vetter, ich bin halt ein plumper, gerader, deutscher Kerl, für meinen Rath würden Sie sich zuletzt wenig bedanken. Ich rathe meiner Tochter zu Keinem, aber Sie mißrath' ich meiner Tochter, Herr Sekretarius. Lassen mich ausreden. Einem Liebhaber, der den Vater zu Hülfe ruft, trau ich — erlauben Sie — keine hohle Haselnuß zu. Ist er was, so wird er sich schämen, seine Talente durch diesen altmodischen Canal vor seine Liebste zu bringen — hat er's Courage nicht, so ist er ein Hasenfuß, und für den sind keine Louisen gewachsen. — Da! hinter dem Rücken des Vaters muß Er sein Gewerb an die Tochter bestellen. Machen muß Er, daß das Mädel lieber Vater und Mutter zum Teufel wünscht, als

Ihn fahren läßt — oder selber kommt, dem Vater zu Füßen sich wirft und sich um Gottes willen den schwarzen gelben Tod oder den Herzeinzigen ausbittet. Das nenn' ich einen Kerl! das heißt lieben! Und wer's bei dem Weibsvolk nicht so weit bringt, der soll — auf seinem Gänsekiel reiten."

VIII.

Man wird bemerkt haben, wie überall bei unserem Dichter aus dem naiven Pathos die komische Wirkung hervorgeht. Um diese Quelle des Komischen richtig zu verstehen, muß man nur unter Pathos sich nicht gemachte Rhetorik, Stelzen und hochtrabende Redensarten vorstellen, sondern das eigenartige Selbstgefühl in seinen Steigerungen. Die Steigerung unseres Selbstgefühls ist so wenig ein Abbruch der vollen Natürlichkeit, daß eigentlich erst in diesem belebten Zustande die volle Natürlichkeit zum Vorschein kommt. Ich nenne diese Steigerung Pathos und dieses Pathos naiv, weil es sich auf nichts Anderes gründet, nichts Anderes voll und wahr ausdrückt, als was in dem gegebenen Selbstgefühl einer menschlichen Natur eigenartig lebt. Und dieses Pathos ist um so

natürlicher, einfacher, selbstverständlicher, je weniger es nöthig hat, seine Phantasie erst zum Schwung zu erhitzen, je mehr die ganze Lebensstellung dazu angethan ist, durch ihre eigene Macht das menschliche Selbstgefühl emporzuheben und in bestimmter Richtung zu steigern. Wer einer Lebenssphäre angehört, die durch ihre äußere unwiderstehliche Geltung dem Selbstgefühl in der ausgesprochensten Weise seinen Werth fühlbar, seinen Unwerth vergessen macht, der lebt und athmet in einer gesteigerten Empfindung, und das naive Pathos wird hier gleichsam zum natürlichen Lebenszustand. Wo wäre dies mehr der Fall als bei den Soldaten? Wo wäre dies bei den Soldaten mehr der Fall als im Kriege? Wenn die Räuber jauchzen: „Ein freies Leben führen wir, ein Leben voller Wonne!“ so muß sich dieser Räuberhumor vor der Welt in die böhmischen Wälder verkriechen. Wenn aber der Chor in Wallenstein's Lager einstimmt:

Wohl auf, Kameraden, auf's Pferd, auf's Pferd!
In's Feld, in die Freiheit gezogen,
Im Felde, da ist der Mann noch was werth,
Da wird das Herz noch gewogen,
Da tritt kein Anderer für ihn ein,
Auf sich selber steht er da ganz allein! —

so ist mit diesem Soldatenhumor die ganze Welt einverstanden, gleichviel ob gern oder ungern. Es ist ein Unterschied, in welcher Lebenssphäre das Selbstgefühl seinen Humor erhebt: ob in den böhmischen Wäldern oder in den böhmischen Kriegsquartieren! Dort hat es die Welt sich gegenüber als eine feindselige Macht, hier hat es die Welt unter sich, und der letzte dieser Kriegsleute fühlt etwas in sich vom Herrn der Welt. Auf einer so massiven und mächtigen Grundlage entspringt unwillkürlich ein lebhaftes und gesteigertes Selbstgefühl, spielt das naive Pathos in den verschiedensten Schattirungen, in den buntesten Farben. Hier war der ergiebigste Stoff zu einer Fülle naiv-komischer Wirkungen. Und Schiller wußte sie zu lösen und auszuprägen durch einen Reichthum der lebendigsten Gestalten in Wallenstein's Lager. Er hatte die dramatische Kraft, alle diese Figuren auf ihrer gemeinschaftlichen Grundlage zu vereinigen und zugleich genau auseinander zu halten, jeder ihre bestimmten Umrisse und Farben zu geben, in jeder eine eigenthümliche Seite der Soldatenart und ihres Pathos auf das Lebendigste zu verkörpern. Hier war ein weiter Spielraum aufgethan für das niedere Pathos von seinem untersten

Grade bis an die Grenze des Heroischen. Und mit der genialsten Meisterschaft wußte Schiller dieses Pathos in allen seinen Tönen, in seiner ganzen Scala zu spielen, vom niedrigsten Grad bis zum höchsten: die unterste Stufe, die ans Brutale grenzt, im Croaten, die höchste, die das Soldatenhandwerk in seinem noblen Sinne versteht und treibt und dem Heroischen nahe kommt, im Pappenheimer; und zwischen beiden die wilde, unbändige Art, die den Krieg liebt, weil er Beute bringt, die Gewinn und Ehre beides als Beute nimmt, das Leben für den Lebensgenuß einsetzt und auf das friedlich-bürgerliche Dasein mit der größten Geringschätzung herabsieht, in den Holkischen Jägern, und diesen gegenüber der Soldat, der um des lieben Eides willen seine Pflicht thut, den friedfertigen Bürgersmann noch nicht ganz ausgezogen hat, dem noch etwas von Vater und Mutter hängen geblieben ist, in den guten Leuten vom Regiment Tiefenbach; endlich in der Mitte der Soldatenmasse mit seinem spezifischen Selbstgefühl, sich von den Andern vornehm unterscheidend, weil er zum Regiment Friedland gehört, den Feldherrn öfter als die Andern sieht, den Dienst besser als Alle versteht, der am liebsten den Wallenstein in

der Marketenderbude spielen möchte, gern thut mit geheimnißvoller Miene, als ob er eingeweiht wäre: der köstliche, gravitätische Wachtmeister!

Dem Friedländischen Trompeter stechen die Holkischen Jäger gleich in die Augen, wie sie eintreten, so schmuck und stattlich mit den grünen Röcken und silbernen Tressen und den sauberen Spitzen am Kragen: „— und wie auch die Hosen sitzen, die feine Wäsche, der Federhut, was das alles für Wirkung thut!“ Der Wachtmeister dagegen fühlt sich in seiner ganzen Ueberlegenheit als der Wachtmeister, dessen Regiment der Feldherr selbst kommandirt. Die Holkischen Jäger „gehören auch so zur ganzen Masse“. Was ihnen fehlt, ist der eigentliche Schick.

Herr Jäger, ich muß Euch nur bedauern;
Ihr lebt so draußen bei den Bauern.
Der feine Griff und der rechte Ton,
Das lernt sich nur um des Feldherrn Person.
— — Der Saus und Braus,
Macht denn der den Soldaten aus?
Das Tempo macht ihn, der Sinn und Schick,
Der Begriff, die Bedeutung, der feine Blick.

Indessen das vornehme Gethue dringt bei den Holkischen Jägern nicht durch, das sind „Fratzen“,

die sie bei Seite schieben. Für diesen Wachtmeister giebt es in der Welt nichts, das seinem Selbstgefühl besser schmeckt, als ein Rekrut, das ist ein gefundenes Futter für seinen Appetit, hier steht der Lehrling dem Meister gegenüber, der ihm die ungeheure Kluft fühlbar macht, natürlich auf eine gnädige Art mit der Protectormiene. Das gravitätische Pathos des Wachtmeisters ist hier ganz in seinem Element, er wird ihm sagen, was vornehmer Soldatengeist ist, ihm den Unterschied klar machen zwischen Rekrut und Wachtmeister durch die Aehnlichkeit zwischen Wachtmeister und Kaiser.

Sieht Er! das hat Er wohl erwogen.
Einen neuen Menschen hat Er angezogen;
Mit dem Helm und Wehrgehäng'
Schließt Er sich an eine würdige Meng'.
Muß ein fürnehmer Geist jetzt in Ihn fahren.
— — — — — — — — — — — — —
Seh' Er mal mich an! In diesem Rock
Führ' ich, sieht Er, des Kaisers Stock.
Alles Regiment in der Welt, muß Er wissen,
Von dem Stock hat ausgehen müssen,
Und auch das Scepter in Königs Hand
Ist ein Stock nur, das ist bekannt.
Und wer's zum Corporal erst hat gebracht,
Der steht auf der Leiter zur höchsten Macht,
Und so weit kann Er's auch noch treiben.

„Wenn Er nur lesen kann und schreiben," fällt der Holkische Jäger ein, mit einem gewissen Selbstgefühl, das er noch aus der Schreibstube ins Lager mitgenommen hat. Es ist der lange Peter aus Itzehoe, der die Feder vertauscht hat mit der Kugelbüchse. Erst hat er sein väterliches Vermögen an die Soldaten verspielt zu Glücksstadt in einer lustigen Nacht. Dann ist er selbst um des Glückes willen Soldat geworden. Der Krieg gilt ihm als das größte Glücksspiel. Das Leben wagen, um es zu gewinnen, ist sein Wahlspruch. So ist er von Lager zu Lager fortgezogen, und erst unter den Fahnen Wallensteins in der wilden Holkischen Schaar findet er, was er sucht: das kühne und freie Soldatenleben, dem die Welt als Beute offen steht. Von den Schweden vertreibt ihn die strenge Mannszucht, von Tilly die verlorene Schlacht, denn unser Mann hält es nur mit dem Kriegsglück, und was ihm die Sachsen verleidet hat, ist für Beide gleich charakteristisch: „die vielen Umständ' und Complimente —".

Wollten's mit Niemand ganz verderben,
Kurz, da war wenig Ehr' zu erwerben,
Und ich wär' bald vor Ungeduld
Wieder heimgelaufen zum Schreibepult,

Wenn nicht eben auf allen Straßen
Der Friedländer hätte werben lassen.

Hier wird ihm wohl und sein Pathos kommt in Schwung, wenn er vom Friedland redet und dem Reiche von Soldaten, das er gegründet:

Da geht Alles nach Kriegessitt';
Hat Alles 'nen großen Schnitt,
Und der Geist, der im ganzen Corps thut leben,
Reißet gewaltig wie Windesweben
Auch den untersten Reiter mit.
Da tret' ich auf mit beherztem Schritt,
Darf über den Bürger kühn wegschreiten,
Wie der Feldherr über der Fürsten Haupt.
— — — — — — — — — — — — —
Es giebt nur zwei Ding' überhaupt:
Was zur Armee gehört und nicht;
Und nur der Fahne bin ich verpflicht't.

Stolz auf den Feldherrn und die Armee sind sie Beide, der Wachtmeister und der Jäger, aber in verschiedenem Sinne. Der Wachtmeister lobt sich die große Soldatenmaschine, in der Alles nach dem abgemessenen Tempo geht, Alles zusammenpaßt wie geleimt und gegossen, Alles in einander greift auf Wort und Wink. Was dagegen dem Jäger gefällt, ist das Soldatenreich, in dem Alle auf Kosten der Welt leben, und Jeder so ungenirt als möglich. Wie

der Wachtmeister ausruft: „Wer hat uns so zusammengeschmiedet, daß ihr uns nimmer unterschiedet? Kein anderer sonst, als der Wallenstein!“ — da erwidert der Jäger ganz verwundert: „Das fiel mir mein Lebtag' nimmer ein, daß wir so gut zusammenpassen: hab' mich immer nur gehen lassen.“ Er verträgt und versteht nun einmal die wachtmeisterliche Zügelung nicht. Ihm fehlt, was der Wachtmeister in seinem Sinn vor Allen voraus hat und in allen Stücken: das richtige Tempo und der feine Blick, der mehr versteht als Soldatenkünste, der dem Feldherrn nicht blos „wie er sich räuspert und wie er spuckt“ absieht, sondern auch die politischen Geheimnisse. Der Wachtmeister spielt auch den Politiker unter den Soldaten, natürlich mit wohlbedachter Feinheit; er läßt gelegentlich von fern merken, wie die Dinge stehen, er könnte mehr sagen, wenn er wollte, wenn er nicht aus höheren Rücksichten schweigen müßte. Seine politischen Ansichten gleichen darin seinen Verdiensten, daß sie im Stillen bleiben und nur gelegentlich dem Rekruten gegenüber zum Vorschein kommen. Wenn er vom Wallenstein wie ein Eingeweihter redet, bedeutungsvoll und etwas mystisch sagt: „Und wer weiß, was er noch erreicht und ermißt,“ pfiffig hinzu-

fügt: „denn noch nicht aller Tage Abend ist.“ — so sehe ich wie im Typus unsere heutigen Politiker vor mir, die sich in der Welt immer „am Vorabend großer Ereignisse“ befinden, die Weltgeheimnisse stets aus erster Hand haben, mit Herablassung Einiges davon ahnen lassen, am liebsten solche Begebenheiten, die schon in der Zeitung stehen, und überhaupt von dem ehrwürdigen Orakel der Alten sich nur darin unterscheiden, daß sie einen Fuß weniger haben. Dieser Typus ist unsterblich. So hat jeder Stand in der Welt seine Feldherrn und seine Rekruten, aber auch seine Wachtmeister, die nichts lieber haben als die Rekruten!

Ist es beim Holkischen Jäger das Soldatenglück, das ihm Alles bedeutet, so ist es beim Pappenheimer Cürassier die Soldatenehre, die sein Selbstgefühl ausmacht, die ihm lieber ist als das Glück: es ist der Soldatenstand, den er liebt um des Standes willen, ohne jede Nebenrücksicht auf Gewinn und Beute. Hier steigt das Soldatenpathos auf eine Höhe, die an das Heroische reicht:

Der Soldat muß sich können fühlen:
Wer's nicht edel und nobel treibt,
Lieber weit vom Handwerk bleibt.
Soll ich frisch um mein Leben spielen,
Muß mir noch etwas gelten mehr,
Oder ich lasse mich eben schlachten
Wie der Croat — und muß mich verachten.

Wie der Holkische Jäger hat auch er die Welt durchstreift, viel gesehen und erlebt, aber was ihn am mächtigsten angezogen, das war nicht das Soldatenglück, wo es am günstigsten scheint, sondern nur die Waffen.

Seht, ich bin weit in der Welt 'rumkommen,
Hab' Alles in Erfahrung genommen:
Hab' der hispanischen Monarchie
Gedient und der Republik Venedig
Und dem Königreich Napoli;
Aber das Glück war mir nirgends gnädig!
Hab' den Kaufmann gesehen und den Ritter
Und den Handwerksmann und den Jesuiter,
Und kein Rock hat mir unter allen,
Wie mein eisernes Wamms gefallen.

Er verachtet nicht, wie der Holkische Jäger, die übrigen Stände der Welt, er liebt nur den seinigen über Alles: er hat die echte Soldatenlaune, den reinen Soldatenhumor:

Will Einer in der Welt was erjagen,
Mag er sich rühren und mag sich plagen;

Will er zu hohen Ehren und Würden,
Bück' er sich unter die gold'nen Bürden;
Will er genießen den Vatersegen,
Kinder und Enkelein um sich pflegen,
Treib' er ein ehrlich Gewerb' in Ruh'.
Ich — ich hab' kein Gemüth dazu.
Frei will ich leben und also sterben;
Niemand berauben und Niemand beerben:
Und auf das Gehudel unter mir
Leicht wegschauen von meinem Thier.

Diesen Beiden, dem Jäger und dem Cürassier, von denen jeder in seiner Art ganz Soldat ist, stellen wir gegenüber die gutmüthigen Tiefenbacher mit ihrer heimlichen Neigung zum friedlichen Bürgerleben, diese Philister unter den Soldaten, denen gar nicht behaglich ist in dem wilden Kriegstreiben und unter den eisernen Röcken. Wie der Pappenheimer sagt: „Und kein Rock hat mir unter allen wie mein eisernes Wamms gefallen" — wirft der Tiefenbacher ein: „Ne, das kann ich eben nicht sagen!" Und nun die köstliche Scene, wie sich der Holkische Jäger mit dem Tiefenbacher abfindet. Die Soldaten schleppen den Bauer herbei, der sie im Spiel mit falschen Würfeln betrogen. Was man dem Unglücklichen mit Gewalt

geraubt hat, wollte er mit List wiedergewinnen: „nehmen sie uns das Unsere mit Scheffeln, müssen wir's wiederbekommen in Löffeln; schlagen sie grob mit dem Schwerte drein, so sind wir pfiffig und treiben's fein.“ An dem armen Bauer will sich das Sprüchwort bestätigen: die kleinen Diebe hängt man und die großen läßt man laufen. Da regt sich im Tiefenbacher zu Gunsten des Bauern das bürgerliche Gewissen:

Das kommt von der Desperation,
Denn seht, erst thut man sie ruiniren,
Das heißt, sie zum Stehlen selbst verführen.

„Was? Was?“ ruft der friedländische Trompeter, „Ihr red't ihm das Wort noch gar, dem Hunde, thut Euch der Teufel plagen?“ Etwas eingeschüchtert erwidert der philanthropische Tiefenbacher: „Der Bauer ist auch ein Mensch — so zu sagen.“ Da überkommt den Holkischen Jäger, diesen eingefleischten Wallensteiner, die höchste Verachtung, ihm erscheint der Arkebusier, wie dem Soldaten die Bürgerwehr:

Laß' sie gehen! sind Tiefenbacher,
Gevatter Schneider und Handschuhmacher!
Lagen in Garnison zu Brieg,
Wissen viel, was der Brauch ist im Krieg.

Der genialste Soldatenmaler kann in seinem besten Genrebilde aus dem Lagerleben nicht glücklicher sein, als Schiller in dieser keck hingeworfenen lebensvollen Scene.

In einem andern Genrebilde hat Schiller den Commandeur jener Leute gezeichnet, den alten Tiefenbach selbst; ein paar Striche nur, aber das Bild ist in allen Zügen plastisch vollendet. Es ist in den Piccolomini das Gastmahl bei Terzky, gleichsam das Gegenstück zum Lager. Statt der Soldaten zechen hier die Generale, die Häupter der Armee. Unter der Maske des glänzenden Bankets verbirgt sich der listige Plan, die Generale mit ihrem schriftlichen Wort unbedingt an Wallensteins Befehle zu fesseln. Der Wein muß dabei das Seinige thun und die Köpfe benebeln. Der Kellermeister soll das Beste aufgehen lassen. Der alte Diener des Hauses schüttelt den Kopf zu dem königlichen Aufwand. Mit dem echten Selbstgefühl eines gräflichen Kellermeisters sagt er zu Neumann:

Der edle Wein! Wenn meine alte Herrschaft,
Die Frau Mama das wilde Leben säh',

In ihrem Grabe kehrte sie sich um!
Ja, ja! Herr Offizier! Es geht zurück
Mit diesem edlen Haus — kein Maß noch Ziel!
Und die durchlauchtige Verschwägerung
Mit diesem Herzog bringt uns wenig Segen.

Da ruft ein Bedienter: „Burgunder für den vierten Tisch!“ Eine neue Aufregung für den Kellermeister, der im Stillen zählt: „Das ist die siebenzigste Flasche nun, Herr Lieutenant.“ Ein Wort des Bedienten erklärt die ungeheure Vertilgung: „Das macht, der der deutsche Herr, der Tiefenbach, sitzt d'ran.“

„Das war ein königliches Mahl!“ sagt Tiefenbach zu Götz, wie sich die Gäste erheben. Es handelt sich noch um die Hauptsache, um die Unterschrift der listig veränderten Erklärung. Dem guten Tiefenbach ist bei der ganzen Scene nichts unbehaglich als das Stehen:

Vergebt, ihr Herrn, des Stehen wird mir sauer,
Das Haupt ist frisch, der Magen ist gesund,
Die Beine aber wollen nicht mehr tragen.

Man soll nicht glauben, wie Isolani, daß die Corpulenz daran Schuld ist.

Der Krieg in Pommern hat mir's zugezogen,
Da mußten wir heraus in Schnee und Eis,
Das werd' ich wohl mein Lebtag nicht verwinden.

Er ist kein Freund von vielem Lesen und Schreiben. Auch das Sprechen ist ihm unbequem. Als Terzky unter den Unterschriften ein Kreuz bemerkt, sagt Tiefenbach blos: „Das Kreuz bin ich.“ Das Weitere erklärt Isolani: „Er kann nicht schreiben, doch sein Kreuz ist gut, und wird ihm honorirt von Jud' und Christ.“ Das die Juden dieses Kreuz honoriren, giebt uns noch gelegentlich einen Fingerzeig über Tiefenbachs ökonomisches Dasein. Das ist Alles. Braucht es mehr? Es ist der alte Tiefenbach, wie er leibt und lebt. Es ist in den wenigsten Zügen ein vollständiges, unvergeßliches Gemälde.

Wie sich Tiefenbach zu den Arkebusieren, so verhält sich Isolani zu den Croaten; es ist dieselbe Soldatenart in die Potenz des Generals erhoben. Der Croatenchef ist wie seine Leute raubgierig, beutelustig, guter Compagnon bei Zechgelagen, übermüthig, biegsam und brauchbar zu jedem Geschäft, wobei für ihn etwas abfällt, er hat vor seinen Leuten nur den Rang und den Witz voraus, er ist kein so dummer Teufel wie der Croat, der das Halsband für die

blaue Mütze vertauscht, er weiß was Gold ist und sieht es lieber bei sich als bei Anderen. Die Scene ist äußerst ergötzlich, in der sich Isolani mit dem kaiserlichen Gesandten mißt, der, die Kette um den Hals, im goldbesetzten Kleide darüber klagt, daß die Armee den Kaiser arm macht. Der Croatenchef mustert mit kundigem Auge den reichen Anzug des Ministers und meint: „So arg kann's auch nicht sein. Ich sehe ja, es ist noch lang nicht alles Gold gemünzt." Der Diplomat bleibt ihm die Antwort nicht schuldig, die eben so treffend ist, als Isolani's Ausfall. „Gottlob!" erwidert Questenberg, „noch etwas Weniges hat man geflüchtet — vor den Fingern der Croaten." Uebrigens sind wir mit Isolani schon vertraut, bevor wir ihn selbst sehen und hören. Um Tiefenbach im Voraus zu charakterisiren, konnte Schiller nichts Besseres thun, als den Bedienten, der die siebenzigste Flasche für den vierten Tisch holt, rufen lassen: „Das macht, der deutsche Herr, der Tiefenbach, sitzt d'ran." Und eben so glücklich hat er Isolani's Art im Voraus bezeichnet, wenn er im Lager die Marketenderin sagen läßt: „Der Graf Isolani, der böse Zahler, restirt mir allein noch zweihundert Thaler."

Ich will doch die Marketenderin nicht blos um der Schulden Isolani's willen erwähnt haben, sie ist eine zu wichtige Person im Lager und von dem Dichter mit der besten Laune behandelt; hat er doch mit dem Namen dieser Figur die Gustel von Blasewitz verewigt: eine Erinnerung aus den fröhlichen Tagen von Dresden und Loschwitz. Die Soldatenwirthin gehört zu den Soldaten und ist ganz auch mit ihrer Sinnesweise in das lustige und wilde Treiben des Lagers eingelebt, die Armee kann nicht ohne den Wallenstein, und die Marketenderin nicht ohne die Armee bestehen. Wenn der Feldherr den Oberbefehl verliert, Offiziere und Soldaten entlassen werden, so ist die arme Frau ruinirt. Die halbe Armee steht in ihrem Schuldbuch; schon einmal ist ihr vor Stralsund die Wirthschaft zu Grunde gegangen, jetzt ist sie in Böhmen, um alte Schulden einzukassiren, während neue gemacht werden. Die Soldaten verstehen sich besser aufs Zechen als aufs Zahlen. Während der ganzen Lagerscene, die Schiller uns vorführt, fällt es nur Einem ein, nach der Zeche zu fragen, natürlich einem „der Gevatter Schneider und Handschuhmacher", der wahrscheinlich

aus der Garnison zu Brieg diese üble Gewohnheit mitgebracht hat: es ist der Tiefenbacher, den auch die Marketenderin nicht viel höher zu schätzen scheint als seine Zeche: „Gevatterin, was hab' ich verzehrt?" „Ach, es ist nicht der Rede werth!" Ihr Soldatengeschmack ist im Kriege gebildet. Am meisten gefällt ihr der Cürassier. Wie der Tiefenbacher frägt: „Was ist's für Einer? Es ist kein Böhm'," antwortet die Marketenderin: „'s ist ein Wallon! Respect vor dem! Von des Pappenheims Cürassieren." Ein Talent muß die Marketenderin mit dem Feldherrn gemein haben: das Soldatengedächtniß! Die unsrige ist ein wahres Soldatenlexicon; sie kennt, wen sie einmal gesehen hat, behält sich die Namen und Schicksale der Leute so gut, als ihr Schuldbuch die Zechen, und ich würde mich nicht wundern, wenn ihre Einbildungskraft in beiden Fällen die Dinge etwas vergrößerte, die Soldatenstreiche so gut als die Schulden. Gleich bei ihrem ersten Auftreten giebt sie uns eine Probe von ihrem Marketendergedächtniß. Den langen Peter aus Itzehoe hat sie flüchtig gesehen damals, als er in Glückstadt die goldenen Füchse seines Vaters verspielte, und auf der Stelle erkennt sie ihn im Holkischen Jäger wieder, den sie hier in den böh-

mischen Kriegsquartieren wie von ungefähr findet. Und was hat sie selbst in der Zwischenzeit alles erlebt!

Bin hinauf bis nach Temeswar
Gekommen mit den Bagagewagen,
Als wir den Mansfelder thäten jagen.
Lag mit dem Friedländer vor Stralsund,
Ging mir dorten die Wirthschaft zu Grund.
Zog mit dem Succurs vor Mantua,
Kam wieder heraus mit dem Feria,
Und mit dem spanischen Regiment
Hab' ich einen Abstecher gemacht nach Gent.
Jetzt will ich's im böhmischen Land probiren,
Alte Schulden einkassiren. —
Ob mir der Fürst hilft zu meinem Geld?
Und das dort ist mein Marketenderzelt.

Man sollte doch meinen, darüber hätte sie den langen Peter aus Itzehoe vergessen können! Und das sind nicht ihre einzigen Erlebnisse. Sie hat auch nebenbei ihre weiblichen Abenteuer gehabt und weiß von einem Schottländer zu erzählen, der ihr mehr schuldig geblieben ist, als blos die Zeche.

Der Spitzbub'! Der hat mich schön betrogen.
Fort ist er! mit Allem davon gefahren,
Was ich mir thät am Leib ersparen.
Ließ mir nichts als den Schlingel da!

Das heißt, wie eine Marketenderin gesprochen, die vor den Soldaten kein Geheimniß hat. Die Ge=

schichte hat sie gewiß schon sehr oft erzählt, und immer mit denselben Worten, denn der Soldatenjunge weiß gleich, wovon die Rede ist: „Mutter! sprichst du von meinem Papa?"

Ich fürchte, wenn es mit dem Lager und der Armee zu Ende ist, wird unsere Gustel von Blasewitz nicht viel mehr mitnehmen, als was ihr der Schottländer hinterlassen.

IX.

Um das Lager Wallensteins, wie es Schiller gedichtet, für sich allein in Scene zu setzen, fand es Goethe wünschenswerth, den Umfang des Stückes zu erweitern. Das wurde die glückliche Veranlassung, der wir das ergötzlichste Product Schiller'scher Komik verdanken. Sollte das Soldatenpathos nicht weiter ausgesponnen werden, was die lebendige und schlagende Wirkung geschwächt hätte, so war das Beste, diese Wirkung durch einen dramatischen Contrast zu verstärken. Es mußte aus einer ganz andern Gegend der menschlichen Natur ein dem soldatischen ganz fremdartiges Pathos eingeführt werden, im schneidenden Gegensatze zur Sippschaft des Lagers: ein Pathos auch von der niedern Art und von rein komischer

Wirkung. Das ist der unvergleichliche Kapuziner, zu dem eine Predigt von Abraham a St. Clara die Anregung gegeben hat, nicht das Modell. Wo fände auch dieser Kapuziner sein Vorbild? Er ist in seiner Art ein vollendeter Typus, hinter dem die gewöhnliche Natur immer zurückbleibt. Aber eben den Typus dieser Menschenart hat der Dichter ganz getroffen und nur dadurch, daß er das eigenthümliche Kapuzinerpathos aufzieht und aus allen Tonarten spielen läßt. Darin liegt zugleich die unwiderstehlich komische Wirkung. Dieses Pathos hat von sich aus gar keinen Humor, es ist auch nicht zur eigentlichen Satyre angelegt, denn es ist viel zu erbost und zu unfrei, um die Macht der Satyre und des vernichtenden Spottes zu haben. Es kann nicht blitzen, sondern nur hageln und wettern. Es ist immer im Harnisch und zum Angriff gestimmt, aber was von ihm angegriffen wird, soll weniger lächerlich, als schlecht gemacht werden, und zwar grundschlecht. Dazu bedarf das Pathos der Steigerung und es befindet sich dann in der Culmination, wenn von den Leuten, gegen die es losfährt, nichts übrig bleibt, das einem guten Faden gleich sieht. Dieses Pathos hat nicht die Höhe des Zorns, sondern nur die Unmäßigkeit

des Aergers, und zwar etwas von eingeübtem, abgerichtetem Aerger, der sich auswendig gelernt hat. Darum hat auch die Kapuzinerrede immer etwas von der Lection, die sich hersagt und erst da ihre Grenze erreicht, wo ihr der Athem ausgeht. Wenn sich der boshafte Aerger Luft macht, so fängt er an zu schelten, und wenn er sich steigert, was nicht ausbleiben darf, zu schimpfen. Nun ist die menschliche Schlechtigkeit ein sehr weitläufiges Thema. Um der Sache und auch einigermaßen sich selbst genug zu thun, braucht die Kapuzinerrede einen Schwall von Worten, darunter recht handgreifliche, anpackende Ausdrücke. Das Kind muß beim Namen genannt werden, und der allerverständlichste ist der beste. Nur ist in diesem Falle das Kind nicht der einzelne Mensch in den geheimen Regungen seines Herzens, sondern der sündige Menschenhaufe, zu dem jeder gehört. Wenn man auf der Landkarte eine Menge von Orten bezeichnen will, ohne ihre eigenthümliche Lage zu kennen, so thut man gut, die ganze Hand auf die Karte zu legen. Man deckt um so mehr zu, je breiter die Hand ist. So behandelt der Kapuziner die menschliche Schlechtigkeit, mit der er gerade zu thun hat: er legt die breite Hand darauf, nimmt, so viel er

packen kann, in die geballte Faust und ertränkt die zusammengerafften Sünden ballenweise in der Fluth seiner Rede. Aber je mehr diese Fluth von Worten sich über die ganze Masse verbreitet, um so weniger hat sie der Einzelne zu fürchten; jeder behält vergnügt den Kopf über dem Wasser und sieht zu, wie der Platzregen, der gern die Sündfluth sein möchte, beim Nachbar einbricht. Und so wird die Kapuzinade in ihrer Gesammtwirkung, statt vernichtend zu sein, amüsant. Die Leute hören es gern, wenn sie haufenweise schlecht gemacht werden. Dabei sieht jeder den Andern an, keiner sich selbst. Die Kapuzinade ist auf den Haufen berechnet; eben darin liegen ihre Treffer. Wenn man auf den Leib eines Falstaff zielt, so hat man alle Wahrscheinlichkeit, nicht zu fehlen. Wenn man der ganzen Masse das Kapitel liest, so müssen derbe Wahrheiten fallen, die jeder dem Andern ins Stammbuch schreibt. Um diese Wahrheiten recht augenfällig und handgreiflich zu machen, werden sie in Schlagworte gefaßt, die Wortspiele kommen von selbst, und der gute und witzige Einfall läuft Hand in Hand mit dem schlechten und geschmacklosen. Aber der Kapuziner will der Masse zugleich imponiren, und am meisten imponirt der Masse, was sie

am wenigsten versteht und ihr doch voll ins Ohr tönt. Darum darf er nicht immer gleich verstanden werden, sondern redet aus dem Unverständlichen ins Handgreifliche, er macht seinen eigenen Dolmetscher. Da kommen denn zu rechter Zeit die lateinischen Brocken, die wie vom Himmel in die Kapuzinerrede herabfallen und sich hier gleich in irdisches Deutsch auflösen. Ein solches Pathos nun richte sich gegen die lockere Soldatenmasse, die den Sonntag in der Marketenderbude verzecht, — und Schillers Kapuziner steht leibhaftig vor uns.

„Ubi erit victoriae spes, si offenditur Deus?“ Das heißt, in gutes Lagerdeutsch übersetzt: „Wie soll man siegen, wenn man die Predigt schwänzt und die Meß', nichts thut als in den Weinhäusern liegen?“ — „Contenti estote!“ heißt für die Soldaten: „Begnügt Euch mit Eurem Kommißbrode!“

Wie der Kapuziner die furchtbare Zeit des dreißigjährigen Krieges schildert, da nimmt seine Rede auf einen Augenblick einen großen und nach dem Maße seines Pathos sogar gewaltigen Ausdruck:

Es ist eine Zeit der Thränen und Noth,
Am Himmel geschehen Zeichen und Wunder,
Und aus den Wolken blutig roth,
Hängt der Herrgott den Kriegsmantel 'runter.

Den Kometen steckt er wie eine Ruthe.
Drohend am Himmelsfenster aus,
Die ganze Welt ist ein Klagehaus,
Die Arche der Kirche schwimmt im Blute.

Und nun kommen die Schlagworte, die Gegensätze, die in lauter Wortspiele gefaßt sind. Aber die Hauptsache ist der Grund des ganzen Elends: die Gottlosigkeit der Welt, vor Allem der Soldaten! Da ist der Kapuziner in seinem wahren Elemente.

Woher kommt das? Das will ich Euch verkünden:
Das schreibt sich her von Euren Lastern und Sünden,
Von dem Gräuel und Heidenleben,
Dem sich Offizier und Soldaten ergeben.
Denn die Sünd' ist der Magnetenstein,
Der das Eisen ziehet ins Land herein.
Auf das Unrecht, da folgt das Uebel,
Wie die Thrän' auf den herben Zwiebel,
Hinter dem U kommt gleich das W,
Das ist die Ordnung im ABC.

Und sofort sind Figuren aus der biblischen Geschichte bei der Hand, an deren Vorbilde er den Soldaten handgreiflich klar macht, wie sie nicht sind und sein sollten. Diese guten Beispiele aus der Bibel sind für den Kapuziner selbst Momente der Erholung, wo er Athem schöpft und einen Augenblick ausruht vom Aerger über die friedländische Soldateska, sie sind gleichsam die Bollwerke, hinter die er sich nach

jedem Angriffe zurückzieht, um gleich von Neuem wieder auszufallen. Hat er soeben die Gottlosigkeit der Soldaten angegriffen, so macht er seine Betrachtung hinter der biblischen Schanze:

Zu dem Prediger in der Wüsten,
Wie wir lesen im Evangelisten,
Kamen auch die Soldaten gelaufen,
Thaten Buße und ließen sich taufen,
Fragten ihn: Quid faciamus nos?
Wie machen wir's, daß wir kommen in Abrahams Schooß?
Et ait illis. Und er sagt:
Neminem concutiatis,
Wenn Ihr Niemanden schindet und plagt,
Neque calumniam faciatis,
Niemand verlästert, auf Niemand lügt,
Contenti estote, euch begnügt,
Stipendiis vestris, mit Eurer Löhnung
Und verflucht jede böse Angewöhnung.

Kaum hat er sich erbost über das Lästern und Fluchen der Soldaten, so erbaut er sich sogleich an dem biblischen Gegentheile:

Der Josua war doch auch ein Soldat,
König David erschlug den Goliath;
Und wo steht denn geschrieben zu lesen,
Daß sie solche Fluchmäuler sind gewesen?

Läuft ihm zufällig eine biblische Figur in die Hand, die nicht zu den besten gehört, so läßt er sie gewiß nicht unbetitelt davonkommen. Wenn er z. B.

im Redefluß die Brüder Josephs erwähnt, so setzt er gleich hinzu: „seine saubern Brüder". — Die Gegensätze und Vergleichungen, die er dabei wie aus dem Aermel schüttelt, sind auf den Haufen berechnet; sie werden oft nur durch den äußeren Wortlaut gemacht und haben, wenn man sie näher beleuchtet, weder Verstand noch Sinn. Auch diese Blendung, diese Art von grober Sophistik, darf in der Kapuzinerrede nicht fehlen. Wenn er z. B. sagt:

Die Frau in dem Evangelium
Fand den verlornen Groschen wieder,
Der Saul seines Vaters Esel wieder,
Der Joseph seine saubern Brüder;
Aber wer bei den Soldaten sucht
Die Furcht Gottes und die gute Zucht
Und die Scham, der wird nicht viel finden,
Thät er auch hundert Laternen anzünden.

so besteht hier der ganze Gegensatz darin, daß in dem einen Fall etwas Gesuchtes gefunden, in dem andern Fall etwas Gesuchtes nicht gefunden wird, und die ganze Vergleichung liegt in dem Worte: wiederfinden. Gehört die Logik zum Menschen, so gehört diese Logik zum Kapuziner!

Aber die eigentliche Zielscheibe der Rede ist der Abgott des Lagers, der Feldherr selbst, der an dem ganzen Unheil Schuld ist und schon ein Dorn im

Auge der Kirche. Hier steigt das Pathos des Kapuziners in seinem abgerichteten Aerger auf den Höhepunkt, und ein ganzes Hagelwetter von Schimpfreden stürzt herab auf das Haupt der Armee. Der Kapuziner erscheint für die ihm aufgegebene Sache als ein furchtloser Streithahn, der sich eher zerreißen, als seine Beute fahren läßt. So viel er in der Eile aufraffen kann von biblischen Figuren des schlimmsten Andenkens, die in seinen Augen lauter Ungeheuer sind, stellt er in Reih und Glied wie eine Sturmkolonne, womit er gegen den Feldherrn losfährt.

Das ist so ein Ahab und Jerobeam,
So ein Bramarbas und Eisenfresser,
So ein Teufelsbeschwörer und König Saul,
So ein Jehu und Holofern,
So ein listiger Fuchs Herodes,
So ein hochmüthiger Nebucadnezer,
So ein Sündenvater und muffiger Ketzer,
Läßt sich nennen den Wallenstein.
Ja freilich, er ist uns Allen ein Stein
Des Anstoßes und des Aergernisses,
Und so lange der Kaiser diesen Friedeland
Läßt walten, so wird nicht Fried' im Land.

Dabei ist es ganz charakteristisch, wie die Soldaten im Lager die Rede aufnehmen. Sie zechen fort, lassen ruhig den Kapuziner hageln und wettern, und hören behaglich zu, wie er ihnen den Text liest.

Sobald er aber die Person des Feldherrn angreift, fährt der Holkische Jäger auf:

Herr Pfaff! uns Soldaten mag er schimpfen,
Den Feldherrn soll er uns nicht verunglimpfen.

Die Uebrigen, der Trompeter ausgenommen, lassen sich die gute Laune nicht stören. Und die von den Schlimmen die Allerschlimmsten sind und ganz besonders den Text verdienen, denen gerade gefällt der Kapuziner am meisten. Die Croaten beschützen ihn und reden ihm gut zu, daß er im Text fortfahren möge.

Bleib da, Pfäfflein, fürcht' dich nit,
Sag' dein Sprüchel und theil's uns mit.

X.

Die Kapuzinerrede, so komisch sie ist, hat auch ihre ernste Bedeutung. So laut und so öffentlich würde der Haß gegen Wallenstein nicht hervortreten, wenn nicht eine gleichgestimmte Macht im Hintergrund stände, die ihn nährt, unter den Soldaten ausbreiten möchte, und den Kapuziner vorschiebt, eine Macht, die nur darauf lauert, den Helden zu verderben. Die Rede verkündet Sturm. Die Wolken sammeln sich schon über dem Haupte des Helden.

Ueberhaupt das ganze Lager, so lustig es ist, hat seine ernste und verhängnißvolle Bedeutung. Der Feldherr folgt seinem Schicksal, die Soldaten folgen ihrem Glück; sie werden dem Feldherrn nur so lange folgen, als das Glück seinem Schicksale treu bleibt:

diese Treue ist die ihrige. Wallenstein ist ein Mann des Fatums, der mit den Sternen geht; seine Soldaten sind Leute der Fortuna, die mit der Windrose segeln. Sobald das Fatum des Helden aufhört, Fortuna zu sein, ist es zu Ende mit dem Abgott der Soldaten, und das lustige Volk des Lagers wird über Nacht ein bereitwilliges und leichtes Werkzeug in der Hand seiner Feinde.

Dasselbe leichte und ergötzliche Pathos, das noch eben im Lager lustig geschwärmt und aus vollem Herzen gerufen hat: „Die Armee soll floriren und der Friedländer soll sie regieren!“ — läßt sich in Deveroux und Macdonald die Hellebarde in die Hand drücken, um das Herz des Feldherrn meuchlings zu durchbohren. Es ist dieselbe Soldatenart, die uns im Lager ergötzt hat, die jetzt Buttler mit weniger Kunst gewinnt, die furchtbare That zu vollbringen. Die beiden Hauptleute sind nicht schlimmer als die Andern. Sie sind nicht die einzigen, die zu der That sich bereit finden. Auf ihre erste Weigerung sagt Buttler: „Nun denn, so geht und schickt mir Pestalutzen!“ und er braucht nichts weiter zu sagen, um ihrer sicher zu sein. „Nein,“ sagt Deveroux, „wenn er fallen muß, so können wir den

Preis so gut verdienen als ein Anderer.“ Und Macdonald: „Ja, wenn er fallen muß und soll und 'sist nicht anders, so mag ich's diesem Pestalutz nicht gönnen.“ Die beiden Hauptleute sind unter den Soldaten, was Rosenkranz und Güldenstern im Hamlet unter den Hofleuten, Collectivmenschen ihrer Art: wie diese, so sind sie alle! Wir fühlen uns vollkommen in die Grundstimmung und das Pathos des Lagers zurückversetzt, wenn Deveroux zu Buttler sagt: „Wir sind Soldaten der Fortuna, wer das Meiste bietet, hat uns.“ „Ja, so ist's,“ bekräftigt Macdonald.

Im Anfang sind beide Soldaten noch ganz friedländisch gesinnt. Sobald aber Buttler ihnen erklärt, daß er Wallenstein verderben wolle, sind sie im Klaren und lassen sich Grund und Ursach nicht weiter kümmern. „Ja so!“ sagt Deveroux. Und Macdonald: „Das ist was anderes.“

Der Feldherr soll lebend oder todt gefangen werden. So lautet die kaiserliche Ordonnanz. Man verspricht dem Thäter die reichste Belohnung. Dabei hat Deveroux nur seine Bedenken wegen der Belohnung, er kennt die Wiener Art:

Es klingt ganz gut. Das Wort klingt immer gut
Von dorten her. Ja, Ja! Wir wissen schon!
So eine gold'ne Gnadenkett' etwa.
Ein krummes Roß, ein Pergament und so was.
Der Fürst zahlt besser.

„Ja," sagt Macdonald, „der ist splendid."

Nur daß sie selbst ihn tödten sollen, das entsetzt zuerst ihr Soldatengefühl. „Das dünkt mir doch zu gräßlich," meint Deveroux. „Wenn's nur der Chef nicht wär', der uns so lang gecommandirt hat und Respect gefordert." Und Macdonald: „Ja, das ist wahr! Man hat auch ein Gewissen." Aber das Gewissen beschwichtigt sich bald bei dem Gedanken an Pestalutz. Es bleibt für Deveroux nur ein gemüthliches Bedenken übrig, das sich aber auch nur vorübergehend regt. Den Rock, den er trägt, hat ihm der Herzog geschenkt:

Und wenn er mich nun mit der Pike sieht
Dastehn, mir auf den Rock sieht — sieh' — so — so —
Der Teufel hol' mich! ich bin keine Memme.

Zuletzt ist Beiden bei der Sache nicht wohl zu Muth. Der Respect vor dem Feldherrn, aus Ehrfurcht und Aberglauben gemischt, ist doch zu tief gewurzelt. „Es ist ein gar zu großes Haupt," sagt Macdonald, „man wird uns für zwei Bösewichter halten." Nur

Eines bringt sie mit ihrem soldatischen Ehrgefühl wieder ins Gleichgewicht: daß der Mord den Herzog vor dem Henker schützt. Jetzt erscheint ihnen die That selbst ehrenhaft:

> Komm, Macdonald! Er soll als Feldherr enden
> Und ehrlich fallen von Soldatenhänden!

Der Abgott der Soldaten wird ihr Opfer. Dieselben Soldaten, die den Feldherrn noch eben vergöttert, werden seine Mörder. Dabei hat sich nichts geändert als die Lage der Dinge. Es ist darum dramatisch ganz richtig, daß Schiller in den Mördern Wallensteins die Soldatenart mit ihrem leichten Humor aufrecht erhalten und deshalb die furchtbare Scene, die dem Morde vorangeht, komisch gefärbt hat. Sie durfte nicht anders sein. Sie ist in der Ausführung ein Meisterstück ihrer Art und zugleich das letzte Werk von Schillers komischer Plastik.

XI.

So mischen sich überhaupt in den Triebfedern der menschlichen Schicksale das Ergötzliche mit dem Furchtbaren, das Komische mit dem Tragischen. So will es die vielgestaltige Natur der Dinge und Menschen, die überall die Gegensätze lebendig in einander verschmilzt. Wenn der dramatische Dichter dieser Natur den treuen Spiegel vorhalten und sie abbilden will in ihrer ganzen Lebendigkeit, so muß er für Beides gerüstet sein und in seinem Genie die Macht des Tragischen mit der des Komischen verbinden. Die tiefere Einsicht in die menschliche Natur stellt auch die größere Forderung an den dramatischen Dichter. Unter den Alten hat Sokrates zuerst diese tiefere Einsicht in die wahre Menschennatur gewonnen und daraus, wie

es scheint, zugleich eine neue und höhere Aufgabe für den dramatischen Dichter entdeckt. Bei jenem Gastmahl, wo er der letzte Nüchterne geblieben war mit dem Agathon und dem Aristophanes, dem größten Lustspieldichter der Welt, da habe er sich in der Frühe des anbrechenden Morgens noch mit den Beiden unterredet und ihnen bewiesen, wie derselbe Dichter tragisch und komisch zugleich sein müsse. Die beiden Anderen aber hätten es zugegeben.

Er hat wie ein Seher geredet. Sein Wort ist erfüllt worden in der späten Nachwelt, am mächtigsten durch den gewaltigen Shakespeare. Ich aber wollte in diesem Vortrage gezeigt haben, daß auch der größte tragische Dichter der Deutschen in seiner Weise ein Komiker war.



Druck von Gebrüder Katz in Dessau.

